TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VIII Heft 3

Theophil Spoerri — *Eléments d'une critique constructive*

Werner Kohlschmidt — *Zur Deutung des Schemas zum II. Teil von Goethes «Pandora»*

Verena Bänninger — *Das Komische in Molières «George Dandin»*

H. S. Reiss — *Zwei Erzählungen Franz Kafkas*

Chronik

Glosse

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 32

Jahrgang VIII Heft 3

Seite	165	*Eléments d'une critique constructive*	Theophil Spoerri
„	188	*Zur Deutung des Schemas zum II. Teil von Goethes «Pandora»*	Werner Kohlschmidt
„	205	*Das Komische in Molières «George Dandin»*	Verena Bänninger
„	218	*Zwei Erzählungen Franz Kafkas*	H. S. Reiss
„	243	*Chronik*	
„	248	*Glosse*	

Verzeichnis der Mitarbeiter:

Verena Bänninger, Zürich; Werner Kohlschmidt, Kiel; H. S. Reiss, London; Theophil Spoerri, Zürich; Gerda Zeltner, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

ÉLÉMENTS D'UNE CRITIQUE CONSTRUCTIVE

Par Théophile Spoerri.

Le monde critique est aussi chaotique et désorienté que le monde réel. On peut cependant voir s'opposer de nos jours deux grands courants de pensée critique. C'est d'un côté la critique du spectateur et de l'autre celle du participant.

Le spectateur se met en face de l'œuvre d'art. Quand c'est un homme de goût et qu'il est satisfait, il choisit avec soin la touche exacte sur le clavier des exclamations admiratives dont il dispose. Si l'œuvre lui déplaît, il joue sur les touches noires. Dans les deux cas cependant il se rend compte qu'il ne suffit pas d'exprimer son enthousiasme ou son dégoût, il faut qu'il le justifie. Suivant ses moyens il trouvera des raisons intellectuelles ou des raisons sentimentales. Le spectateur est toujours coupé en deux: il raisonne ou il vibre. Il y a mille variétés de la méthode critique intellectuelle et de la méthode critique sentimentale: d'un côté c'est la méthode critique historique, philosophique, métaphysique, psychanalytique, culturelle, de l'autre, la méthode critique esthétique, lyrique, cosmique, extatique, tragique, existentialiste. Il y a aussi les mille mélanges de toutes ces sauces...

Toutes ces méthodes critiques rentrent dans la catégorie de ce que Charles Péguy appelle «La Méthode de la Grande Ceinture» («Ceinture» pris dans le sens du «Chemin de fer de ceinture», qui n'arrive jamais au centre de la ville). Cette méthode revient essentiellement à ceci: «étant donnée une œuvre, étant donné un texte, comment le connaissons-nous; commençons par ne point saisir le texte; surtout gardons-nous bien de porter la main sur le texte; et d'y jeter les yeux; cela, c'est la fin; si jamais on y arrive...» (*Cahiers de la Quinzaine* VI 3, du 3 octobre 1904).

Le participant voit dans l'œuvre d'art un événement. C'est quelquechose qui lui tombe dessus comme la mort d'un ami, comme la naissance d'un enfant. Il ne peut pas se mettre en dehors. Il participe.

Mais l'événement aussi bien que la participation ont un caractère particulier: c'est que l'œuvre d'art, comme le nom l'indique, est une œuvre, c'est-à-dire une construction.

Qu'est-ce que cette construction? De quelle façon se distingue-t-elle de la fabrication d'une chaise ou de l'édification d'un bâtiment?

Dans tout ce qui n'est pas œuvre d'art la fabrication n'a aucun rapport avec la fonction de l'objet fabriqué. L'art du menuisier n'a rien à voir dans le fait que nous avons besoin de nous asseoir. Cela veut dire que l'utilisation de l'objet fabriqué ne commence qu'au moment où le procès de la fabrication est fini. Je ne peux m'asseoir sur la chaise aussi longtemps que les parties ne sont pas agencées, que la colle n'est pas sèche.

Dans l'œuvre d'art au contraire nous avons affaire à un objet — symphonie, portrait ou poème — dont la valeur consiste uniquement dans le fait d'être non pas créé mais *en voie de création,* non opus operatum mais opus operans — œuvre œuvrante. C'est une construction *qui se fait* et qui n'est jamais faite.

L'acte de créer pour le poète est l'acte essentiel, il est à la fois le moyen et la fin. *La création n'a pas pour but la poésie, la poésie a pour but la création.*

Le critique n'a d'autre moyen pour arriver à la connaissance de l'œuvre que celui de la *ré-création.* La critique est donc participation active à l'acte constructeur.

Il s'agit maintenant de savoir à quoi mène cette construction. L'œuvre d'art que construit-elle?

L'œuvre d'art construit le monde et en construisant le monde elle construit l'homme.

Il faut ici prendre «monde» dans le sens que Martin Heidegger lui a donné. Le monde n'est pas une boîte remplie d'objets divers — montagnes, fleuves, mers, arbres, oiseaux, femmes, enfants. Ni la boîte du monde n'existe comme un grand réceptacle à forme fixée à l'avance, ni les objets qu'on y trouve n'ont des qualités définies une fois pour toutes. Un sapin, par exemple, est différent, selon qu'il est vu par un chasseur, un marchand de bois, un paysan, un enfant, un couple amoureux. Chacun le place dans un monde différent: le monde du chasseur, du marchand de bois, du paysan, de l'enfant, des amoureux, et par là il lui donne une autre signification. On distingue aussi le monde grec du monde chrétien ou du monde

technique moderne. Le monde est donc un ordre total des choses qui correspond à la préoccupation principale d'un homme ou d'une collectivité. Le monde est une projection.

Projection est autre chose que vision ou imagination. Chaque projection est un *projet,* c'est-à-dire un plan qui doit être réalisé et qui par la réalisation même se dessine toujours plus nettement dans la conscience de celui qui le met en œuvre. La réalité ne se révèle qu'à celui qui la réalise.

L'homme n'est homme qu'en projetant un monde toujours plus humain, mais ce projet n'est réel que quand l'homme le réalise dans le concret de sa situation historique et c'est dans le mouvement même de cette réalisation que l'homme se réalise lui-même.

La matière de l'histoire c'est ce que Martin Heidegger appelle la «terre». C'est aussi bien la «première nature» des choses et des puissances élémentaires que la «seconde nature» des coutumes et des institutions. La «terre» doit être transformée par l'histoire pour devenir un «monde». Le projet c'est l'appel du futur qui réveille les virtualités engourdies du passé pour les faire vivre dans l'actualité du présent.

C'est dans cette actualité toujours mouvante que l'homme prend conscience de son être, d'un être qui ne vit que dans le dépassement, mais dont la transcendance se réalise dans l'immanence de l'histoire. [1]

Il y a donc toujours trois éléments indissolublement liés dans chaque création: le projet du «monde», la matière de la «terre» et le procès actuel de la réalisation.

L'œuvre d'art se distingue des autres réalisations — politiques, sociales, religieuses, philosophiques — par le fait qu'elle met l'accent sur le procès de la réalisation, elle représente l'acte naissant qui fait surgir la nouvelle image du monde. Elle ne construit pas le nouveau monde, elle l'ébauche, elle le préfigure et par là elle réveille dans l'homme les plus profondes virtualités constructives. Ces virtualités doivent toujours de nouveau être réveillées parce que constamment elles se laissent engourdir par la loi de l'inertie, par le poids de l'habitude, par l'emprise des structures figées, durcies, crystallisées.

---

[1] Martin Heidegger, *Holzwege.* Frankfurt a. M. 1950. S. 31—60.

Il faut que des profondeurs de l'être monte — comme sous la poussée d'une source — une impulsion, une inspiration qui dégage l'homme de ses liens, de ses dépendances et adaptations pour le mettre en mouvement vers la nouvelle vision du monde qu'elle fait surgir.

L'œuvre d'art est donc en même temps révélation et libération — veritas liberabit vos — c'est une structure structurante, qui décrystallise les structures figées et construit, édifie des structures nouvelles dans ceux qui participent à son mouvement constructeur. L'œuvre est donc *édifiante* dans le sens étymologique du terme.

Il est bon de se rendre compte que cette conception de l'œuvre d'art et de l'attitude critique qui en découle est étroitement reliée à la situation concrète de l'homme de notre temps.

Le bourgeois du 19me siècle qui avait dans sa sécurité matérielle un fondement solide et qui croyait encore au progrès pouvait encore prendre l'œuvre d'art comme un objet de luxe qu'on montre à ses invités en faisant valoir ses qualités et en racontant l'histoire de son acquisition. Les savants n'étaient que les sous-ordres du possédant qui sans le savoir rehaussaient la valeur commerciale de cet objet de luxe en établissant son «pedigree».

Depuis, le sol a bougé sous nos pieds et toute notre condition humaine a été mise en question. C'est dans cet ébranlement universel que l'homme a perdu l'assurance du propriétaire et du connaisseur, mais qu'il a aussi retrouvé la conscience du constructeur et par là le sens des structures.

Ce «sens structural», nous voulons le mettre à l'essai. Prenons une phrase de Pascal:

«Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.»

Chaque phrase est une vague mélodique qui comprend une partie montante et une partie descendante. Une phrase équilibrée se compose d'une montée et d'une descente à peu près égales. Notre sens structural n'en est pas choqué. Ici les proportions marquent un dérangement profond. La partie montante comprend quatorze syllabes, la partie descendante n'en a que deux. Pascal fait monter sa phrase dans un double élan vertigineux qui va aux dernières limites du temps (. . . éternel) et de l'espace (. . . infinis) vers un point culminant, d'où, dans

un seul verbe, la phrase tombe à pic. Après l'ampleur de la partie montante, cette chute provoque un choc rythmique. La phrase reproduit dans sa structure mouvante le recul terrifié de celui qui se voit tout à coup devant un univers sans Dieu.

La même courbe brisée nous la retrouvons dans la ligne mélodique de la plus ancienne laude italienne. C'est la cantilène que chantaient les flagellants de l'Ombrie à la suite de Ranieri Fasani qui étant sorti en 1260 de la méditation solitaire de l'ermitage avait communiqué au peuple de Pérouse les troubles de sa conscience repentante.

Madonna santa Maria , mercè de noi peccatori
f g a a a c ba-g g a b a g-f a f B

Fate pre-go al dolce Cristo , che ne deggia perdonare.[1]
d e f-e f f f e f f f g a g f-e d e e

Ce qu'il importe avant tout de voir ici, c'est la chute que fait la ligne mélodique sur la syllabe finale de peccatori de fa à si bémol. Un soudain mouvement de repentance désespérée jette l'homme, conscient de son péché, aux pieds du juge suprême.

Et ce même mouvement nous le retrouvons dans la structure linéaire du fameux tapis de Raphael représentant la Pêche miraculeuse. Les deux bateaux, invraisemblablement petits sont rapprochés de façon à ne former qu'une seule ligne horizontale. Les pêcheurs sont disposés en un groupe qui s'élève en ligne montante jusqu'à celui qui est debout dans le second

---

[1] Fernando Luizzi dans son incomparable étude en deux volumes sur *La Lauda e i primordi della melodia italiana* (Libreria dello Stato Anno XIII E. F.) commente cette laude dans les termes suivants: «È una cantilena i cui caratteri arcaici si pronunziano nella struttura rigida, nel movimento uniforme, nella densità opaca degl'intervalli congiunti, bassi, quasi proni sotto un peso che non consenta lievità di respiro... Ogni nota è suggello di tormento, gemito d'implorazione, ansia di perdono. Una mortificazione deserta e confessa fa cadere il suono, con abbandono inatteso, in sordità plumbea sulla parola ‚peccatori': uno smarrimento angosciato sembra impedire alla voce di trovare consistenza e fermezza nel momento in cui invoca grazia, e la tiene sospesa in un tremor fioco. Sulle turbe contrite e allucinate dei flagellanti, sul loro incedere penoso, sulla loro umiliazione squallida e cruda, queste poche note intrise di pianto gettano una luce di cui nessuna descrizione di cronista attenta e fedele può uguagliare la prodigiosa efficacia.»

bateau. C'est là que se fait la brisure de la ligne dans le gest de Simon Pierre se jetant à genoux devant Jésus assis. Tou le paysage, avec les oiseaux sur la terre et dans le ciel, es orienté sur la césure qui reproduit la terreur sacrée de l'homm devant la manifestation de la toute-puissance divine.

Dans ces trois exemples nous avons affaire à la même struc ture: la ligne brisée. Cette ligne brisée est à la fois *un dessi dans l'espace* et *un mouvement dans le temps,* une *structur* révélant un état du monde, un *rythme* révélant un état d l'âme, les deux unis dans le geste fondamental de l'homme qu prend position, qui fait acte de présence en face de la réa lité. Il ne s'agit pas d'une expérience sentimentale d'un côt et d'une idée philosophique de l'autre, mais d'une intuitio qui comme un éclair illumine la conscience et ébranle l'homm jusqu'au fond de son âme, une intuition, qui ne peut êtr saisie que dans *l'œuvre* parce qu'elle est *opérante* et qu l'homme n'y accède qu'en *œuvrant.*

Ainsi l'œuvre d'art ne peut plus être simplement un obje de jouissance esthétique ou l'occasion d'investigations philo logiques, philosophiques ou historiques. L'analyse structural fait prendre conscience à l'homme, en face de l'œuvre d'art de sa puissance de réalisation et de sa destinée dans l'histoire Elle montre l'homme aux prises avec les structures historique de son temps à travers lesquelles il cherche à réaliser sa nou velle vision du monde. Elle prend l'histoire au sérieux puisqu l'homme ne réalise rien en-dehors de l'histoire, mais elle n fait pas de l'homme ou de son œuvre un produit de l'histoire un simple chaînon dans la suite des causes et effets, l'abou tissant d'une série d'influences; la vision elle-même, la struc ture de l'œuvre est un nouveau commencement, surgi des pro fondeurs de l'être, révélateur des structures fondamentales d l'existence.

Il s'agit maintenant de passer en revue les multiples struc tures spatiales, temporelles et verbales tout en restant conscient de l'unité profonde et complexe dans laquelle chaque struc ture prend son être et sa signification.

Les structures spatiales ou statiques.

L'espace apparaît dans l'œuvre d'art non comme une catégorie philosophique ou une forme mathématique mais comme une structure vivante et dialectique: comme extension et limitation, comme infinitude et finitude. Il peut être une immensité vide dans laquelle on se perd, une prison où l'on étouffe, une grande maison où l'on se sent à l'abri, une contrée pleine d'embûches où s'ouvre à chaque pas un abîme. Chacune de ces structures peut servir de modèle à un projet du monde.

A la notion de l'infini et du fini se rattache une des distinctions les plus révélatrices de Wölfflin, celle du «linéaire» et du «pictural». Les structures linéaires font ressortir la mélodieuse pureté des contours; la vision picturale estompe les lignes, défait l'encadrement des figures, cède à l'appel des perspectives illimitées et mouvantes.

Un autre aspect des structures spatiales est représenté par les catégories de la matière: la dialectique du solide et du fluide, du visqueux et du crystallin, de la fixité et du fuyant, de l'inerte et du mouvant, de l'opaque et du translucide, de l'accumulation et du vide.

On connaît la richesse des intuitions que Gaston Bachelard fait surgir de l'analyse des éléments [1], et combien à travers ces analyses il exerce en nous le sens structural. J.-P. Sartre dans *L'Etre et le Néant* (Paris 1943) pose les bases d'une «psychanalyse existentielle» qui prend son point de départ dans la matérialité des choses. «Tout se passe, dit-il (p. 696 s.) comme si nous surgissions dans un univers où les sentiments et les actes sont tout chargés de matérialité, ont une étoffe substantielle, sont vraiments mous, plats, visqueux, bas, élevés etc., et où les substances matérielles ont originellement une signification psychique qui les rend répugnants, horrifiants, attirants etc. . . .» L'exemple du gâteau est typique: «Si je mange un gâteau rose, le goût en est rose, le léger parfum sucré et l'onctuosité de la crême au beurre *sont* le rose. Ainsi je mange rose, comme je vois sucré. On comprend que la saveur, de ce

---

[1] *La Psychoanlayse du Feu*, Paris 1940; *L'Eau et les Rêves*, Paris 1942; *L'Air et les Songes*, Paris 1943; *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris 1948 (cf. Trivium 1944 et 1945).

fait, reçoive une architecture complexe et une matière diffé renciée; c'est cette matière structurée — qui nous apprésent un type d'être singulier — que nous pouvons assimiler ou re jeter avec des nausées, selon notre projet originel» (p. 707 Et Sartre fait l'application exemplaire de «cette immense sym bolique universelle» dans sa fameuse analyse du «visqueux qui est pour lui la structure fondamentale de l'existence.

Nous sommes loin d'avoir épuisé les catégories de l'espace Il faudrait évoquer tout ce qui se rapporte à la dialectique d stable et de l'instable basée sur l'instinct de sécurité, sur l sens de l'équilibre et faisant naître le vertige, la hantise d gouffre, la nostalgie des «porches de la sainte Hiérusalem . . . où tout est stable et où rien ne tombe» (Pascal, *Pensée* fr. 458 s.).

Il y a aussi tout le clavier des perspectives que fait surgir l dialectique de la distance et de la proximité. *(Stil der Ferne Stil der Nähe.* Trivium 1944.)

Il y a enfin toutes les structures qui se rattachent à la pré dominance de l'une des dimensions de l'espace: l'horizontale la verticale, la diagonale. On a parlé de la verticalité d Moyen-Age, de l'horizontalité de la Renaissance, de la diago nalité de l'âge baroque. Dans un essai intitulé *La ligne hori zontale et sa signification artistique* (Revue de l'Université d Bruxelles. Juillet-septembre 1949), S. Sulzberger montre que l'absence de la ligne horizontale chez les primitifs, les sauvages les enfants signifie «aucune localisation possible, pas d'aplomb pas d'équilibre, pas de lien entre les figures, pas d'échelle entre elles». L'apparition du trait horizontal, dont l'origine semble liée aux débuts de l'écriture provoque tout à coup une structure nouvelle. «Si la figure y perd une part de sa li berté, de sa spontanéité, si elle se raidit et s'immobilise, c'est pour se soumettre à un principe supérieur et la trouvaille géniale dans sa simplicité, s'impose rapidement . . . Tout s'or donne; une grande ligne directrice semble, tel un aimant, at tirer irrésistiblement tous les éléments de la scène. Attitudes fermes, aplomb rigoureux, découverte de l'équilibre par cette combinaison, élémentaire et parfaite, de silhouettes debout sur une base horizontale . . . Notons que le mouvement n'est pas supprimé mais il est assagi, dirigé dans certaines limites

il se déroule selon l'axe que suggère le trait mince et rigide sur lequel posent fortement les pieds.»

Cet exemple, bienque pris dans le domaine des arts figuratifs, se prolongerait facilement dans les autres arts. Il montre combien tous les motifs spatiaux s'enchevêtrent. Il fait surtout sentir la puissance structurante du sens de la direction, de l'orientation. [1]

Il y a lieu de nommer séparément certaines structures spatiales typiques que C. G. Jung appellerait sans doute *archétypiques:* la *Maison* (Alfred de Vigny, *La Maison du Berger*), les *Escaliers* (les escaliers et corridors dans les romans de Kafka et de Julien Green), la *Tour* (la tour de Babel, la tour d'ivoire), la *Montagne* (le Sinaï, la montagne du Purgatoire de Dante), le *Trou* (l'enfer de Dante, la psychanalyse du trou chez Sartre).

Une comparaison entre la *Divine Comédie* et le *Roland furieux* montre la différence des structures spatiales et leur rapport avec le projet initial du poète.

Chez Dante l'espace est fonction de l'esprit créateur. Là, où la liberté créatrice est réduite à néant, l'espace se fige et se durcit. L'homme tombe sous la puissance du milieu. Et c'est l'enfer. Là, où la puissance créatrice atteint sa plénitude, les structures spatiales reproduisent exactement comme un champ magnétique les lignes de force de l'amour.

> Li cerchi corporai sono ampi e arti
> secondo il più e'l men della virtute
> che si distende per tutte lor parti. (Par. 28, 64)

Chez l'Arioste l'espace est la réalité première, L'homme est toujours sous sa loi. Là, où l'espace l'environne de près comme dans la forêt l'homme s'y perd, l'espace devient une hantise. Mais quand l'homme réussit à prendre sa distance, il ressent la volupté des grandes perspectives, des lignes pures qui marquent victorieusement un terme.

---

[1] Cf. les effets du sens de la direction dans le domaine linguistique: Marianne Staub, *Richtungsbegriff — Richtungsausdruck.* Versuch zu einem Vergleich von deutscher und französischer Ausdrucksweise. Romanica helvetica. Bern 1949.

Or veder si dispose altra campagna
che quella dove i venti Eolo instiga,
e finir tutto il cominciato tondo,
per aver, come il sol, girato il mondo. (X 70)

Il s'agit de Ruggiero qui a trouvé, grâce au cheval ailé, l
moyen de s'élever au-dessus de la terre. Ainsi il préfigure l
héros qui fera la découverte du nouveau monde.

Je le vois, dit le poète,

...del sole imitando il cammin tondo,
Ritrovar nuove terre e nuovo mondo...
E veggio i capitan di Carlo Quinto,
dovunque vanno, aver per tutto vinto. (XV 22, 23)

Combien profondément les structures spatiales sont resser
ties chez l'Arioste on le voit dans cette stance où il nous fai
accéder à travers un espace contraignant et ardu à un espac
libre et vaste donnant libre jeu à volupté de la vue:

Alquanto malagevole et aspretta
per mezzo un bosco presero la via;
che oltra che sassosa fosse e stretta,
quasi su dritta alla collina gia.
Ma poi che furo ascesi in su la vetta,
usciro in spaziosa prateria,
dove il più bel palazzo e 'l più giocondo
vider, che mai fosse veduto al mondo. (VII 8)

C'est dans cette atmosphère enchantée qu'apparaît dan
la plus parfaite linéarité la magicienne Alcina.

Di persona era tanto ben formata,
quanto me' finger san pittori industri;
con bionda chioma lunga et annodata...
Di terso avorio era la fronte lieta
che lo spazio finia con giusta meta. (VII 11)

Il est difficile de voir ici déjà la signification profond
d'un comportement structural aussi nettement spatialisé qu
l'est celui de l'Arioste; mais il est facile de deviner dès main
tenant que de trouver sa place dans l'ensemble des choses es

un des problèmes fondamentaux de l'existence. Cette conquête de l'espace peut se faire au nom d'un peuple entier dans les grandes dimensions métaphysiques de l'épopée, elle peut se rapetisser dans le roman à la mesure de l'homme privé, mais c'est le fait de l'esprit épique de montrer l'homme aux prises avec les structures spatiales, avec les puissances de la «terre».

La spatialisation est un comportement existentiel dont la signification transcendante n'apparaîtra que sur un autre plan.

Les structures temporelles et dynamiques

Nous entrons dans un monde nouveau et magique. La temporalité prend une place toujours plus centrale dans la pensée et dans l'art contemporains. Il suffit de citer l'œuvre entière d'Henri Bergson et quelques titres comme *Sein und Zeit* de Martin Heidegger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* d'Emile Staiger, *Sentimento del Tempo* d'Ungaretti.

Le temps est mouvement et le mouvement est dans le temps. Comme les structures spatiales les structures mouvantes sont dialectiques. Aux mouvements ralentis, hésitant, alanguis, engourdis, stagnants qui vont jusqu'au repos complet, s'opposent les mouvements accélérés qui peuvent aller jusqu'au déchaînement vertigineux.

Pour prendre un premier contact avec le monde dynamique il suffit de lire une page de Montaigne. La variété des verbes du mouvement chez lui est prodigieuse. Il y a d'abord ce qu'on pourrait appeler les mouvements purs: branler, ébranler, bouger, muer, remuer, agir, agiter, marcher, chevaucher, voyager, cheminer, trotter, nager, promener, danser, baller, ébattre, sauter, hâter, courir, trébucher, boîter, flotter, voguer, ondoyer, couler, glisser, vaguer, extravaguer, vagabonder, errer, vaciller, chanceler, trémousser, frémir, frissonner, frétiller, tressaillir, trépigner, fourmiller, sautiller, folâtrer, baliverner, baguenauder, brouiller, tourner, tournebouler, tournoyer, rouler, voltiger, rôder . . .

Ceci n'est qu'un choix. On pourrait établir des listes tout aussi longues pour les verbes indiquant un changement, un agrandissement, un retrécissement. Une richesse étonnante et significative se révélerait dans le catalogue des mouvements

aggressifs et destructifs, dans les mouvements de désorien tion: mouvement vers le bas, mouvement de recul, d'évasic de déviation, d'arrêt et d'empêchement. Tout le dynamisr de Montaigne apparaît finalement comme une projection o ginelle qui embrasse la totalité des choses:

«Le monde n'est qu'une branloire pérenne, toutes choses branlent sans cesse, la terre, les rochers du Caucase, les py mides d'Egypte, et du branle publique et du leur; la constan même n'est autre chose qu'un branle plus languissant.» (III,

Le mouvement temporel comme la lumière est ondulatoi On distingue dans chaque vague dynamique à travers les mil variétés des courbes: la naissance, la plénitude et la fin mouvement. Le mouvement du temps est plus sensible commencement et à la fin. Les poésies sont rares qui chante les temps de la plénitude: le midi, la maturité, l'été. Pl riches en résonnances lyriques sont les temps naissants: l'aub la jeunesse, le printemps, les préludes de l'amour — ou alo les temps du déclin: le soir, la vieillesse, l'automne. La fin d temps prend une note aigüe d'urgence qui nous est rend sensible dans le drame de Racine par le cri si souvent répét Pour la dernière fois...

Les répercussions existentielles et métaphysiques que Ma tin Heidegger provoque par ses analyses des trois dimensio du temps: le passé, le présent, le futur — nous font voir temporalité comme un domaine enchanté, mystérieux et fata On commence à distinguer les étagements et les structures i ternes du temps fondamental qui se révèle comme une fugu à trois voix: le temps mesuré, le temps vécu et le temps pr jeté.[1]

La structure du temps nous est rendu sensible par le rythm Aux trois étages du temps correspondent les trois étages d rythme:

Le rythme cosmique, le «rythme du monde», réglé par mouvement des astres, mécanisé par le battement de l'horlog c'est le rythme régulier qui prend forme humaine dans l rythmes de la marche et du travail.

---

[1] Cf. *Méditations sur le Temps* par différents auteurs dans *Recherch philosophiques* 1935—1936 et Gaston Bachelard, *La Dialectique de la D rée*, Paris 1936.

Le rythme biologique, le «rythme de la vie» dont la périodicité suit les fluctuations fluides du temps vécu, de la durée bergsonienne; c'est un devenir inégal, changeant, tantôt précipité, tantôt ralenti — tempo rubato, sincopato — allure hésitante qui obéit aux intermittences du cœur.

Le rythme dramatique, le «rythme de l'homme» qui reproduit la plénitude et la finitude du temps et qui transcende par l'anticipation du futur aussi bien la fixité du passé que la fluidité du pur présent; c'est la victoire de l'esprit sur l'asservissement du rythme mécanique et sur la mobilité trouble du rythme vital, mais c'est aussi dans son extrême limite, dans le rythme tragique et brisé, la rencontre avec ce qui dépasse l'homme, c'est l'irruption de l'intemporel dans la continuité quotidienne du temps.

Ici s'ouvre une nouvelle dimension: le temps transcendant qui dépasse les structures fermées du temps banal; le temps vertical qui brise la ligne mécanique des causes et effets du temps horizontal.

C'est cette ouverture dans le temps qui donne à tout mouvement sa structure et sa signification. Cette structure apparaît dans un fait mystérieux: l'irréversibilité du temps. Le temps est à sens unique. Il a une direction.

C'est ici que se confrontent encore plus nettement que dans les structures spatiales Dante et l'Arioste.

Pour Dante le mouvement est la loi interne du monde; le dernier verbe de la *Divine Comédie* est le verbe «move»:

> l'amor che move il sole e l'altre stelle.

L'Arioste ne connaît le mouvement que dans les formes négatives et évasives. Déjà le premier chant nous montre Angélique se sauvant comme une bête traquée à travers la forêt des Ardennes, et toute l'action a ce même caractère de fuite: les épisodes se suivent et s'interrompent comme des fragments d'un rêve désordonné. L'amour au lieu d'être le principe ordonnateur du monde et inspirateur des hommes est un agent de désordre et de folie. Les passionnés se poursuivent sans se reconnaître dans le château magique d'Atlante.

> E gli occhi indarno quinci or quindi aggira:
> di su di giù va molte volte e riede;

nè gli succede mai quel che desira . . .
Di su di giù camere e loggie e sale,
pur di nuovo ritorna, e non relinque
che non ne cerchi fin sotto le scale . . .
A tutti par che quella cosa sia,
che più ciascun per sè brama e desia (XII 18–20).

Tous ces héros, le preux Roland à leur tête, ne connaisse
d'autre forme de mouvement que

correr dietro alle vermiglie gote,
all'auree chiome et a' begli occhi neri . . .

Et l'épisode central qui a donné le nom à l'épopée de l'Arios
est celui où le grand champion de la chrétienté s'égare da
la forêt de l'amour pour y perdre définitivement la boussol

L'amour, dit l'Arioste,
. . . é come una gran selva, ove la via
conviene a forza, a chi vi va, fallire:
chi su chi giù, chi qua chi là travia. (XXIV, 2)

L'accumulation des adverbes de désorientation, les mêmes qu
nous trouvons de Dante à Verlaine *(di qua, di là, di giù, di s*
li mena – Et je m'en vais / Au vent mauvais / qui m'en
porte / *Deça, delà* / Pareil à la / Feuille morte), réveille pui
samment par le contraste le sens de la direction. Par là-mêm
le mouvement en tant que mouvement, le dynamisme du temp
risque d'être refoulé. L'Arioste, sans doute, approuverait l
phrase de C. F. Ramuz:

«Le poète immobilise l'espace; il tâche de le guérir de s
maladie qui est le temps».

Mais il suffit de placer le «cantique à la rose» de l'Ariost
à côté de celui du Tasse pour voir combien les répercussion
de la temporalité peuvent être différentes chez les poètes.

La verginella è simile a la rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
nè gregge nè pastor se le avvicina . . .
Ma non sì tosto dal materno stelo
rimossa viene, e dal suo ceppo verde,

che quanto avea degli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza tutto perde. (I 42 s.)

L'état idéal de la rose est d'être seule et sûre et de se reposer, c'est la cessation du mouvement. Il faut que personne ne s'approche d'elle pour la troubler. La tragédie pour elle est d'être arrachée à son milieu protecteur; tout ce qu'elle possédait, maintenant elle le perd. Le mouvement est l'événement fatal et destructeur. Mais voyons la rose du Tasse:

Deh mira, egli cantò, spuntar la rosa
dal verde suo modesta e verginella,
che mezzo aperta ancora, e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega: ecco poi langue...

Nous voyons toute la courbe du mouvement dans chacune de ses phases. La fin du mouvement est aussi la fin de la rose. C'est pourquoi il faut jouir de la vie et de l'amour dans le court moment de leur durée, la seule réalité est dans le «passage», comme dirait Montaigne et c'est de ce passage que le Tasse fait naître un chant immortel de volupté et de tristesse:

Così trapassa al trapassar d'un giorno
de la vita mortale il fiore e 'l verde;
nè perchè faccia indietro april ritorno,
si rinfiore ella mai, nè si rinverde.
Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
di questo dì, che tosto il seren perde;
cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
esser si puote riamato amando. (Ger. lib. 16, 14 s.)

Il est clair qu'un homme qui ressent si profondément la fuite du temps et la structure irréversible de la vie trouvera son expression la plus adéquate dans le mouvement lyrique de la poésie — même s'il écrit, comme le montre l'exemple du Tasse, une épopée ou un drame.

Mais le mystère de la temporalité a réveillé en nous des questions qui ne trouveront de réponse que sur un nouveau plan de la réalité.

Les structures verbales ou normatives.

Nous accédons définitivement au plan humain. Ce qui di tingue l'homme de tous les autres êtres c'est le sens normat et la parole. Le sens normatif apparaît dans l'homme sous l formes les plus variées: «Besoin de Grandeur», instinct de pe fection, tendance de s'élever au-dessus de soi-même, «ver calité», soif de la hauteur, impossibilité de rester sur place, (laisser les choses comme elles sont, besoin de changer le mond tension entre la «terre» et le «monde», situation intermédiai entre l'être et le non-être, possibilité du choix, prise de pos tion, puissance de décision, sentiment d'une destinée et d'un vocation, désir de totalité, conscience . . .

Toutes ces formes du sens normatif se réduisent à un simp fait structural: la direction.

On peut distinguer deux formes de direction:

La direction extérieure, imposée du dehors, contre laquell chaque être vivant se révolte, à laquelle l'homme se soustra par l'évasion, par la diversion, le «divertissement»; —

la direction intérieure, qui vient de la profondeur de l'êtr le «souffle de l'esprit», l'inspiration.

La direction a fait son apparition dans l'espace comme pri cipe ordonnateur, dans le temps comme irréversibilité.

La direction est à la fois spatiale et temporelle, chaque mou vement dirigé est un événement dans l'espace et dans le temp ce qui montre que les deux structures élémentaires ne peuven être unies que sur un plan supérieur, celui de la normativit humaine.

La norme est la structure même de l'homme. Il ne la trouv pas dans une règle extérieure, dans un modèle imposé, elle es la loi intime de son être.

Pascal a déjà vu l'importance de cette norme intérieure:

«Il y a un certain modèle d'agrément et de beauté qui con sisté en un certain rapport entre notre nature, faible ou forte telle qu'elle est, et la chose qui nous plaît.» (fr. 32)

Que cette analogie universelle fondée sur les structures hu maines dépasse le domaine de l'agrément, Pascal le montr dans une autre pensée: «Symétrie . . . fondée aussi sur la figur de l'homme, d'où il arrive qu'on ne veut la symétrie en largeu

non en hauteur ni en profondeur» (fr. 28). Il n'y a qu'à continuer pour voir que la «verticalité» aussi est basée sur la structure de l'homme, comme l'irréversibilité du temps sur le rythme de sa vie. Le besoin de totalité sur lequel s'oriente la norme intérieure est aussi inscrit dans la figure visible de l'homme. «Un petit homme est un homme entier», dit Montaigne. Il y a encore un fait essentiel à mettre en lumière c'est que la situation initiale de l'homme est d'être ou un homme ou une femme. L'homme neutre n'existe pas. La cellule de base est donc une structure dialectique. De cette situation initiale découle le besoin d'être complété par un autre, de se dépasser pour atteindre une unité plus totale. [1]

L'homme isolé est donc une abstraction. La réalité concrète, le «monde» c'est l'homme dans ses rapports réels avec les autres hommes. Ce qui veut dire que la réalité la plus réelle c'est l'histoire, c'est-à-dire la construction de la communauté humaine.

Qui dit Communauté et Histoire dit aussi Parole humaine.

«Ils bâtissent la ville, dit C. F. Ramuz, mais il faut quelqu'un pour le dire, sans quoi la ville n'est pas bâtie.»

La parole est la marque même de l'homme. C'est parce qu'il porte un nom qu'il sait qu'il est une personne. La parole est le lien de la communauté. On ne peut dire «Toi» ni en musique ni en peinture. Le «oui» et le «non» est le geste décisif par lequel l'homme manifeste sa puissance de décision, sa liberté. Par un «oui» ou un «non» il construit ou défait un pacte, un royaume, un monde.

---

[1] August Vetter, *Natur und Person* (Stuttgart 1949) est un premier essai systématique d'une anthropologie structurale. Sur une solide base historique l'auteur développe une image de l'homme qui permet de passer des structures existentielles élémentaires aux perspectives les plus vastes.

M. Merleau-Ponty, *Structure du Comportement* (Paris 1942) décrit la démarche dialectique sous sa forme la plus simplement humaine:

«Ce qui définit l'homme n'est pas la capacité de créer une seconde nature, — économique, sociale, culturelle, — au delà de la nature biologique, c'est plutôt celle de dépasser les structures créées pour en créer d'autres ... Ainsi la dialectique humaine est ambigue: elle se manifeste d'abord par les structures sociales ou culturelles qu'elle fait apparaître et dans lesquelles elle s'emprisonne. Mais ses objets d'usage et ses objets culturels ne seraient pas ce qu'ils sont si l'activité qui les fait paraître n'avait aussi pour sens de les nier et de les dépasser. La perception peut devenir, en particulier par l'art, perception d'un ‚univers'» (p. 237—239).

«Un souffle de notre bouche devient dans l'âme de l'autr l'image du monde, le moule de nos pensées et sentiments. D mouvement d'un petit vent dépend tout ce que des homme pensèrent, voulurent, firent et feront jamais d'humainemen grand sur terre; car nous serions tous à rôder encore par le forêts, si cette divine haleine ne nous avait pas inspirés et n bruissait pas comme un son magique sur nos lèvres.» (Herde *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit,* cité pa M. Heidegger, *Holzwege,* p. 293.)

Il serait oiseux d'énumérer sans les illustrer toutes les valeu structurales de la langue, toutes les valeurs picturales et mus cales des mots, des tournures, des phrases, toute la puissanc dynamique et rythmique de la prose et des vers. Il suffit de re lever la structure privilégiée autour de laquelle gravitent toute les autres structures verbales: la syntaxe.

Ceux-là sont les vrais poètes qui réussissent à réveiller le puissances dormantes dans les catégories et les agencements d la simple grammaire. Il faut citer ici un passage magistral d Giraudoux sur Racine:

«Déliés des affublements équivoques et des liaisons louche le nom, l'adjectif, le verbe reprennent leur valeur absolue, e vierges, amantes, épouses, qui chez les autres poètes se donnen corps et âme au vocabulaire, ne se confient dans Racine qu' la syntaxe. Jamais génitifs n'exprimèrent plus délicatement e plus impérieusement la dépendance, possessifs la possession relatifs la relation. Tous les mots de Racine, comme Racine ont été vingt ans retirés du monde dans une solitude et un chasteté passionnée, et les rencontres entre les termes les plu ordinaires ont une valeur et une retenue nuptiales.» (*Nouvell Revue française.* Décembre 1929.)

Il n'est pas étonnant que ce soit dans le drame que la parol atteigne sa plus puissante actualité. C'est là que le verbe es acte, non plus image ou musique seulement mais acte réel, act immédiat, dans l'actuelle relation d'homme à homme, d'homm à Dieu — relation fatale qu'un geste ou un mot construit o dénoue. Ici la parole se révèle comme l'expression la plus pro fonde de l'être, parce qu'elle crée l'homme en créant la com munion humaine. Dans le drame chaque mot est histoire.

Il y a drame, histoire, dialogue parce que le drame, l'histoire

le dialogue sont dans l'homme. C'est le dialogue éternel entre ce qui dans l'homme se soumet à la loi des choses, à la sécurité de la «terre», et ce qui va vers l'horizon ouvert du «monde» dans lequel les choses, tout en maintenant leur résistance existentielle perdent leur opacité aveugle et se révèlent dans la transparence de leur véritable structure.

Dans la dialectique de la «terre» et du «monde» — la dialectique fondamentale de l'homme — le centre de gravité peut se placer sur l'un ou l'autre des deux termes. Quand il nous fait tomber sur la terre, le choc provoque le rire. Le «projet» n'est pas sérieux. Il nous a leurrés un instant. Ce n'était qu'un système protecteur ou un dispositif de domination derrière lequel se retranchait un être faible qui n'avait ni le courage d'affronter la réalité ni la volonté de changer la nature. Cependant il faisait pression sur notre liberté d'être. Il nous forçait à le prendre au sérieux. Nous tendions vers une hauteur qui nous semblait réelle. Tout à coup nous sommes détrompés. L'énergie accumulée par un faux effort se libère dans une détente libératrice. Le choc provoqué par le brusque retour à la «terre» nous secoue jusqu'aux entrailles. C'est le rire.

Si au contraire le «projet» saisit l'homme entier la tension entre la résistance de la «terre» et l'appel du «monde» peut déchirer les personnages du drame, mais ce déchirement même laisse entrevoir les dimensions nouvelles d'une réalité future d'où nous vient un vent de libération. Une ouverture s'est faite au sein d'un monde fermé, on sent un dégagement au milieu de structures figées dans l'habitude. Et dans cette «clairière» (Heidegger parle d'une «Lichtung») il y a une luminosité qui nous fait voir le vrai visage de la vie. C'est ce que nous appelons la beauté. [1]

---

[1] La plus concrète définition de la beauté poétique nous est donnée dans le fr. 33 des *Pensées* de Pascal, il suffit de remplacer le mot «modèle» par le mot «structure». En même temps c'est la justification la plus nette de l'extension que nous avons donnée au fr. 32 cité ci-dessus et la justification des considérations exposées dans notre étude: notre préoccupation principale étant en effet de remplacer ce que Pascal appelle «jargon» par une simple analyse structurale: «*Beauté poétique.* — Comme on dit beauté poétique, on devrait dire aussi beauté géométrique et beauté médicinale; mais on ne le dit pas: et la raison en est qu'on sait bien quel est l'objet de la géométrie, et qu'il consiste en preuves, et quel est l'objet de la médecine, et qu'il consiste en la guérison; mais on ne sait pas en

Que fait l'Arioste dans toute cette histoire? Il a commen dans sa jeunesse à écrire en latin. Il avait vingt ans en 15 quand Charles VIII fit sa descente en Italie et déclencha tragédie qui se termina avant la mort de l'Arioste par l'asse vissement séculaire du pays. Au moment où se nouait le dram le jeune poète écrivait sa première poésie, une odelette q affectait de se désintéresser des événements:

«Que m'importe, à moi, ce que prépare le roi Charles. Je n'en ai cure — me nulla tangat cura! Philiroé si tu désir que je réponde à ton amour . . . viens t'asseoir sur ce gazon, pr de moi, et chante, doucement accompagnée par la cithare.»

Il existait de l'ode à Philiroé une autre version dans l quelle se trouvent des strophes qui expriment puissamment blâme et l'indignation à l'adresse des tyrans ambitieux et c pides. «Mais l'artiste qu'il était, dit gentiment Hauvette,[1] n'h sita pas à amputer son odelette des malédictions qui l'alourdi saient, afin d'en faire un petit chef d'œuvre de grâce épic rienne.»

Voilà l'Arioste devant l'histoire. Le monde de son temp s'est durci définitivement. Les cadres de la vie et de la sociét sont devenus oppressifs. Il n'y a pas de possibilité d'interven en créant une nouvelle forme de communauté humaine.

Une seule issue reste ouverte: prendre sa distance et ma quer son désintéressement par une œuvre qui se suffise à ell même — sauver ainsi son âme et sa liberté intérieure.

La première strophe du *Roland furieux* exprime clairemen — *syntaxiquement* — cette attitude fondamentale, ce proje d'un monde fictif qui a perdu ses attaches avec l'histoire:

> Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto,
> che furo al tempo che passaro i Mori

---

quoi consiste l'agrément, qui est l'objet de la poésie. On ne sait ce qu c'est que ce modèle naturel qu'il faut imiter; et à faute de cette connais sance, on a inventé de certains termes bizarres: «siècle d'or, merveille d nos jours, fatal», etc.; et on appelle ce jargon beauté poétique.

Mais qui s'imaginera une femme sur ce modèle-là, qui consiste à dir de petites choses avec de grands mots, verra une jolie demoiselle tout pleine de miroirs et de chaînes, dont il rira, parce qu'on sait mieux e quoi consiste l'agrément d'une femme que l'agrément des vers . . .»

[1] *L'Arioste et la Poésie chevaleresque à Ferrare.* Paris 1927.

d'Africa il mar, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramente lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

La chrétienté est en danger, l'ennemi envahit la France — me nulla tangat cura! Tout ce qui est actualité historique, matière épique est dit dans une phrase relative, accrochée comme par une ficelle à l'énumération des choses qui pour le poète sont seules importantes: le donne, i cavalier, l'arme, gli amori... Et le dernier vers avec toute sa pompe — sopra re Carlo imperator romano — nous fait sourire ainsi pauvrement relégué dans une proposition grammaticalement asservie.

Tout le charme de ce poème immortel vient de la distance que prend le poète vis-à-vis du monde. Refusant délibérément de s'engager, il veut rester spectateur. Il transforme les menaces et les séductions du réel en une suite enchantée d'images et d'épisodes. L'Arioste en tant qu'homme reste sensible aux invites et au défis de l'existence, il risque à chaque instant de se laisser prendre par la magie des choses ou ébranler par la brutalité des situations. Mais chaque fois il reprend son équilibre, il se dégage de l'emprise du monde, et ce «détachement» toujours renouvelé nous donne un sentiment de libération continue en même temps qu'il projette devant nos yeux émerveillés un monde fantasmagorique qui nous séduit et nous trompe comme un rêve.

La plus grande tentation est celle de l'amour, et c'est le sujet de l'épopée de montrer le défenseur de la chrétienté perdant la raison à cause d'une jeune payenne volage.

C'est pour l'Arioste la déraison suprême:
E quale è di pazzia segno più espresso
che, *per altri voler, perder sé stesso.* (XXIV 1)

Le grand problème de la vie pour l'Arioste comme pour l'homme moderne est: de ne pas se perdre.

Mais quel isolement dans ce monde magique, dans ce monde clos, dans ce renoncement à «vouloir autrui»! Chaque stance est un miroir qui se ferme sur soi-même. Dans le déroulement infiniment varié des épisodes rien n'évolue, pas un visage n'ap-

paraît, aucun dialogue ne s'engage, tout semble tourner su place.

La solution ne vient pas par la rencontre avec autrui. Tou se passe à l'intérieur d'une âme qui n'a que des fenêtres, qu n'a pas de portes – qui ne vit que de reflets.

Ce que l'Arioste n'arrive pas à résoudre, il le refoule. L'en droit du refoulement c'est la lune – un immense bureau de objets trouvés, où entre mille autre choses dans les flacons ét quetés se trouve la raison que les hommes ont perdu sur terre L'Anglais Astolfe retrouve dans cette droguerie céleste sa pro pre raison et il emporte en même temps pour la lui rendr celle de Roland.

La stance la plus révélatrice est celle où le poète énumèr toutes les différentes manières de perdre sa raison:

> Altri in amar lo perde, altri in onori,
> altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze,
> altri ne le speranze de' Signori,
> altri dietro le magiche sciocchezze,
> altri in gemme, altri in opre di pittori,
> ed altri in altro che più d'altro apprezze. (XXXIV 85)

Ce dernier vers fait frémir. La philosophie de l'absurde n'a jamais été plus crûment exprimée que par cette pure structure verbale où toute substance significative disparaît dans le rico chet des pronoms qui ne renvoient en le réflétant qu'au néant!

Il faut placer à côté de ce texte une autre énumération d'ab surdités existentielles:

> O insensata cura dei mortali,
> quanto son difettivi sillogismi
> quei che ti fanno in basso batter l'ali!
> Chi dietro a *iura,* e chi ad aforismi
> sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
> e chi regnar per forza o per sofismi,
> e chi rubare, e chi civil negozio,
> chi, nel diletto della carne involto,
> s'affaticava, e chi si dava a l'ozio;
> quand'io, da tutte queste cose sciolto,
> con Beatrice m'era suso in cielo
> cotanto gloriosamente accolto. (Par. 11, 1–12)

L'absurde n'est pas visible pour celui qui en est entouré de toutes parts; comme il est impossible pour le poisson de voir l'eau dans laquelle il nage. Il ne la voit qu'au moment exact où, pris par le hameçon ou le filet, il est arraché à son milieu familier. Ce moment arrive pour l'homme, enfoncé dans la substance opaque et visqueuse de l'existence, quand il dépasse ce qui est et émerge dans ce qui n'est pas. Seulement le néant peut être un néant vide où il suffoque ou un néant plein de virtualités, pur projet d'un monde incréé mais en création perpétuelle —

> quand'io, da tutte queste cose sciolto,
> con Beatrice m'era suso in cielo
> cotanto gloriosamente accolto.

Ce qui importe de voir ici c'est la «direction», le «sens» de ce détachement des choses: le fait si profondément humain que cette élévation verticale, ce dégagement d'un monde figé, chosifié, désorienté se réalise dans une communauté réelle — con Beatrice.

L'Arioste et Dante représentent les deux attitudes opposées que l'homme peut prendre dans l'histoire: celle qui tourne le dos à la réalité et celle qui veut la changer. L'un s'enferme dans la tour d'ivoire, l'autre descend dans la rue.

Les deux comportements font naître une forme différente de l'œuvre d'art: l'un fait d'elle un but et une fin — c'est pour lui la seule façon de réaliser dans un monde durci et écrasant la plénitude de l'être, l'autre voit dans l'œuvre d'art un exercice de dépassement.

Le comportement de l'Arioste est le comportement esthétique proprement dit; c'est pourquoi le *Roland furieux* est peut-être le poème le plus pur de la littérature mondiale. Mais il faut bien se rendre compte que cette attitude esthétique est un comportement historique désespéré — c'est le travail de celui qui dans un camp de concentration fabrique et polit une bague avec un fragment de sa propre chaîne. C'est une distraction, un divertissement.

L'œuvre d'art n'est vraiment libératrice et ne remplit sa fonction réelle que si elle nous fait accéder à une réalité plus réelle qu'elle-même.

ZUR DEUTUNG DES SCHEMAS ZUM II. TEI VON GOETHES «PANDORA»[1]

Von Werner Kohlschmidt.

Das Entwurfsschema zum II. Teil der *Pandora,* das noch vo Abschluss der Arbeit am ersten zustande kam, lässt nicht meh als die Grundzüge ahnen, die Goethe dem Gesamtverlauf zu dachte. Es lässt sich indessen vom ersten Teil aus mindester das Ungefähre des geplanten Handlungsverlaufs konstruiere und sehr Wichtiges für die Auffassung des ganzen Motivs da aus entwickeln.

Zu Beginn sollte die eben verlassene, unter dem Strahl de Eos sich entfaltende Festszene unmittelbar fortgesetzt werde

---

[1] Der hier vorgelegte Versuch einer zusammenhängenden Exegese de Schemas zum zweiten Teil der *Pandora* erhebt selbstverständlich in keine Weise den Anspruch, in allen Einzelheiten etwas Neues darzubieten. Viel mehr weiss er sich in vielerlei Hinsicht der früheren Pandoren-Deutun beträchtlich verpflichtet. Bisher noch nicht gesehen scheint freilich den Verfasser der für ihn eigentlich wesentliche und entscheidende Gesichts punkt, der in dem Hinweis auf die Gabe der Geschichtlichkeit liegt, di Prometheus am Ende des ersten Teils an seinen Menschen vermisst und deren Verleihung mit der Stiftung der Kypsele im zweiten Teil offenba verbunden werden sollte. So fällt ein neues Licht auf den geschichtsphilo sophischen Aspekt überhaupt, aus dem heraus die beiden Teile der *Pan dora* mit allen Andeutungen, die sich im Schema finden, erst verständlich scheinen. Damit fügt sich manches zusammen und in eine neue Ordnung so dass die Stiftung von Kunst und Wissenschaft dann nur noch als Aus fluss oder Wirkung jener neuen geschichtlichen Existenzweise des Men schen erscheint, die der eigentliche Gegenstand des Göttergeschenkes ist Damit wird auch der allegorische Charakter gerade dieses kulturstiften den Handlungsmotivs, über den z. B. Wilamowitz und Gundolf nicht hin wegkommen, nicht unwesentlich eingeschränkt und durch eine im eigent lichen Sinne mythische Symbolik ersetzt, die den Entwurf zu einem ur sprünglich minder gedanklichen und mehr dichterischen stempelt. Das sind Folgerungen, die im einzelnen zu ziehen der Verfasser sich hier versagt.

Er muss freilich darauf hinweisen, dass die hier vorgelegte Arbeit ein Einzelkapitel aus dem Zusammenhang einer Gesamtinterpretation der *Pandora* darstellt, dem eine Deutung des I. Teils vorausgeht, die das Hauptgewicht auf die wesentlich romantische Seinsart des Epimetheus legt. Hier liegt die unmittelbare Voraussetzung für das Gewicht, das auf die Kategorie der Geschichtlichkeit fällt. Die Auslegung der mythen- und motivgeschichtlichen Zusammenhänge, wie sie als Voraussetzung der Gesamtinterpretation geleistet werden musste, ist unter dem Titel *Goethes Pandora und die Tradition* erschienen im *Archiv für Literatur und Volksdichtung,* Bd. I 1949, Lahr/Bad.

(ein Beleg mehr dafür, wie betont Goethe dem Ganzen die absolute Wahrung der drei Einheiten sogar über den Einschnitt der Zweiteilung hinweg zudachte). Phileros erscheint inmitten der Fischer und Winzer, und das Schema charakterisiert die Szene mit den Worten «Dionysisch. Völliges Vergessen». Hier ist also die Steigerung des unversehens aus der Selbstrettung des Phileros entsprungenen Festtaumels zur hohen Feier des Lebens, zum selbstvergessen dionysischen Rausch als Eröffnungsszene geplant gewesen.

Aber dann folgt (nach einem Strich, der regelmässig die geplanten Handlungseinschnitte bezeichnet) das eigentlich vorwärtstreibende Moment, das Erscheinen der «Kypsele», einer von den Göttern gesendeten Himmelslade, die, im Augenblick des auftretenden Tages, vor dem Gespann des Helios sich herabsenkt: eine Wiederkehr zunächst der «Büchse» der Pandora, freilich noch ohne die holde und verführerische Trägerin von ehemals. Wie einst ist das Auftreten des zweideutigen Göttergeschenkes dem Prometheus «misskommen», während Phileros die Gabe «willkommen» heisst. Stünde Epimetheus an seiner Stelle dem nüchtern strengen Menschenvater gegenüber, so wäre einfach die Situation von früher (ohne Pandorens Beisein) wiederhergestellt. Allein, Goethe wollte, offenbar diesmal mit voller Absicht, den Gegensatz, der ja schon im ersten Teil hinreichend berührt war, zunächst nicht an der alten Generation einfach wiederholen, sondern ihn nun, gesteigert durch den Gegensatz von Vater und Sohn, seiner weltgeschichtlichen Klärung entgegenführen. Denn Phileros ist ganz offenbar nicht der willensschwache Traummensch Epimetheus, wie er auch keineswegs eines der beliebig jedem Rauchgebilde nachjagenden Menschenkinder ist. Phileros kennen wir aus dem ersten Teil vielmehr bereits als das, was sein Name bezeichnet, den Jünger des Eros, den in höchster Leidenschaft entbrannten Jüngling, der zugleich von seiner inneren Glut als Liebender zu der schönsten dichterischen Aussage, zu den brennendsten Strophen der Leidenschaft, befähigt wird. Sohn des Prometheus ist er in der Art, wie er alles ganz tut, unbeirrt und folgerichtig. Wie er als vermeintlich getäuschter Liebender, keiner Einrede zugänglich, seine Rache klar und unbedingt verfolgte, so nahm er auch das väterliche Gebot, sich

selbst als Übertreter von Gesetz und Mass zu richten, wörtli
und ernst bis zum letzten. Ebenso unbedingt aber regte si
nach dem nicht bloss scheinbaren, sondern durchaus real
Vollzug des Selbstopfers der unzerstörbare Lebenswille, der i
durch eigenen Entschluss (und nicht, wie Prometheus es si
dachte, durch dessen wiedererweckenden Anhauch) dem I
ben, und zwar nunmehr einem bewussteren und gesteigerten
Lebensgefühl, wiedergab. Es kann also kein Zweifel sein, d
es Phileros ist, der als erster die geheimnisvolle göttliche La
willkommen heisst und damit in einen neuen Gegensatz
dem sie ablehnenden Vater tritt. Hier vollzieht sich die e
gegengesetzte Wahl nicht mehr bloss zwischen den beiden g
gensätzlichen Titanenbrüdern in Wiederholung vergangen
schwerwiegender Scheidung, sondern hier vollzieht sich E
scheidung zwischen zwei Generationen, deren jüngere au
die ältere in ihrem Dasein fortsetzt, aber zugleich mit ihre
jungen und unbedingten Willen über sie hinausführt.

Als nächste Szene dachte sich Goethe, wenn er von der Ky
sele nur die drei Worte «Im Allgemeinen beschrieben» ve
merkt, offenbar eine im homerischen Sinne zugleich im Bil
die Spannung steigernde wie durch Entfaltung des Bildes b
ruhigend retardierende. Mit gutem Grunde: denn hiera
braust der Zug seiner Krieger, die er im ersten Teile zu
Schutze des heiligen Friedens der Epimetheus-Stadt ausgesan
hatte, zurück und schleppt die räuberischen Hirten, die Fri
densbrecher, gefangen mit sich. «Prom. giebt diese frey
Offenbar gedachte Goethe mit dieser Handlung die einsam
Grösse des in seiner Stellung zu der Götterhandlung (Kypsel
Festfreude) rein auf die Negation beschränkten Titanen wi
derum hervorzuheben.

Denn in der nächsten Szene wie auch in der späteren Wi
deraufnahme des Motivs muss die misstrauische Negation vo
seiten des Prometheus sich bis zum Eigensinn vertiefen. I
will die Götterlade «Vergraben und verstürzt» wissen. Er «i
sistiert auf unbedingtes Beseitigen». Etwas Halbes kennt d
Charakter des Prometheus nicht, genau so wenig wie auf sein
andere Weise der Sohn. Hingegen hätte sich nun, von dies
Szene aus beginnend und in den folgenden entfaltet, vor de

Wendepunkt des Entwurfs in der 10. Szene[1], die Welt der Menschen nach ihrer ständischen Eigenart wie ihren Charaktertypen in ihrem Verhalten der Kypsele gegenüber noch einmal vertieft entwickeln sollen. Dies ist der Sinn der Vermerke, dass die Krieger das Werk zerschlagen und seines Inhaltes berauben wollen und — in den Stichworten zur übernächsten Szene — dass die Schmiede es dagegen schützen wollen, höchstens daran denken, «es allenfalls stückweis auseinander zu nehmen, um daran zu lernen». Die Menschentypen aus der Menge aber hätten sich in der dazwischen liegenden Szene herausgestalten sollen, deren Gegenstand die «turba», teils «bewundernd», teils «gaffend», teils «beratend» sein sollte. Das übergeschriebene Wort «retardierend» war ein Merkwort zur dramatischen Kompositionsgesetzlichkeit, wie sie für den 2. Teil gedacht war. Denn das Schema weist wiederum eine äusserst strenge Kompositionsplanung aus, wie wir sie bereits dem ausgeführten ersten Teile eigen sehen.

Wir haben nämlich vor uns zwei Folgen von je neun Szenen (1 bis 9 und 11 bis 19), die sich um den Mittelpunkt, das Erscheinen der Pandora in der 10. Szene[1], legen sollten. (Angehängt war nur noch eine der alten Heroldsszene entsprechende Schlussansprache der Elpore ad spectatores.) Von den ersten neun Szenen war sichtlich genau jede dritte als retardierend gedacht, von den auf Pandoras Erscheinen folgenden hingegen jede dritte als Handlungssteigerung. So folgt denn auf die dritte, der Beschreibung der Kypsele gewidmete, die 6., in der bloss die Typencharaktere der Menge herausgearbeitet werden sollten, schliesslich die neunte, die einfach das «Zertrümmern, Zerstückeln, Verderben da capo» wieder aufgreifen sollte.

Zur Szene 6 «Turba bewundernd, gaffend, beratend» findet sich eine wahrscheinlich noch auf Szene 5 zurückgemünzte Nachschrift, zu der auch die Bemerkung über die Schmiede, die aus der Kypsele lernen wollen, gehört. «NB. Göttergabe. Der einzelne kann sie ablehnen, nicht die Menge.» Entweder in Szene 5 oder 6 sollte demnach zur inneren Begründung der Haltung des Prometheus wie der Menschen die Gottgesen-

[1] Die Zählung der Abschnitte des Schemas findet sich nicht im Text, sondern ist hier zur Vereinfachung angeführt.

detheit der Kypsele ins Bewusstsein gehoben werden, zugle aber die fatale Erinnerung an die Verblendetheit der Mer beim Öffnen der früheren Pandorabüchse ausgeschaltet w den. Die Haltung der Menge durfte jetzt keinesfalls als e Wiederholung der früheren Neugier und Verblendung auf fassen sein. So dachte wohl Goethe das psychologisch notw dig gleichläufige Verhalten der Menge als zwangsläufige W kung des Götterwillens darzustellen, denn in diesem Fa sollte ja nicht wie früher die Menge die irrende sein, sonde Prometheus in seiner Starrheit der dramatische Gegenpol der «Göttergabe» in diesem Pandorenschrein mit Recht spüren und ahnenden Menschen (wobei charakteristischerweise in Ablehnung lediglich seine Soldaten ihm Gefolgschaft leiste

Es hätte hiernach die grosse Szene Epimeleias einsetzen s len, in der sie (offenbar sehr überlegt vor dem ersten Auft ten ihres Vaters) «Weissagung, Auslegung der Kypsele» zu ben hätte. Epimeleia, die im ersten Teil ganz irdisch als L bende und nur zu sehr Geliebte auftrat, beginnt damit die i im zweiten Teil zugedachte priesterliche Funktion. Erinne wir uns daran, dass sie in der Verzweiflung, den Geliebten den Fluten vergehen wähnend, den Tod in den Flammen brennenden Epimetheus-Stadt gesucht hatte und dass Goet sie «aus den Flammen tretend» dem den Fluten entsteigend Phileros wieder zugeführt hatte. Offenbar hatte Goethe h an ein Läuterungsopfer gedacht, das das liebende Mädch nun zur Auswahl durch die Götter reif machte, wie schon frühere Auslegung mit gutem Recht annahm. Jedenfalls li hier die erste Andeutung zu ihrer mystisch-priesterlichen I stimmung, die sie nun weissagend und deutend auszuüben ginnt. Der Inhalt ihrer Deutung der Kypsele ist gleichfa summarisch bezeichnet: «Vergangenes in ein Bild verwande Poetische Reue Gerechtigkeit.»

Die Meinung der ersten Bemerkung lässt sich aus dem sten Teile erschliessen, die der zweiten muss noch offen bl ben. «Vergangenes in ein Bild verwandeln», das vermoch Epimetheus in der leidenschaftlichen Innigkeit seiner Phan sie und seiner die vergangene Liebe zurückbeschwörend Träume. Aber die Flüchtigkeit dieses Bildes war die tragisc Qual seiner Existenz, machte ihn wachend zum Zerrissene

Offenbar meint nun die Bemerkung im Schema, dass zu den göttlichen Eigenschaften der Kypsele die Gabe an die Menschen gehört, Vergangenes sich zuzueignen, indem es zum Bild verwandelt wird. Das heisst: die Götter verleihen mit der Kypsele die den Menschen bisher fehlende Gabe, im eigentlichen Sinne geschichtlich dazusein, freiwillig. Es ist genau die Gabe, die Prometheus in seinen Schlussworten des ersten Teiles an den Menschen vermisst, die bisher nur roh dem Tage gelebt haben, «gestrigen Ereignens selten denkend». Goethe wollte also diesen entscheidenden Akt der inneren Erziehung des Menschen, dieses im wahrsten Sinne des Wortes erst eigentliche Erwachen zum Selbst-Bewusstsein, mit Vorbedacht nicht den Titanen, sondern den Göttern zuschreiben, getreu den Schlussworten der Eos: «Was zu geben ist, sie wissens droben.» Die Kypsele wird damit zunächst einmal ausgelegt als etwas, das dem eigentlichen Willen des misstrauischen und widerspenstigen Prometheus ja gar nicht zuwiderläuft, im Gegenteil, ihm schneller und umfassender entspricht, als der kritisierende Titan sich kurz vorher auch nur träumen lassen konnte. Prometheus als der dramatische Gegenspieler zur Götterhandlung (diese wenigstens verkörpert er noch von der tragenden Gestalt des Jugendfragmentes folgerichtig weiter) wird hiermit also gleich ausdrücklich ins Unrecht gesetzt, indem die Kypsele zum mindesten etwas auf die Erde bringt, das er selbst noch soeben den Menschen gern verliehen gewusst hätte. Jedenfalls ist so das Misstrauen gegenüber der noch verschlossenen Göttergabe in einem entscheidenden Punkte erschüttert. Denn allerdings dürfte damit, dass nun die Gabe,, «Vergangenes in ein Bild verwandeln», der Erde verliehen ist, ein neues Zeitalter anbrechen. Vom ungeschichtlich zum geschichtlich lebenden Menschen, vom bewusst- und gewissenlosen Erdbewohner zum selbstbewussten Erdenbürger — wahrlich kein kleiner Schritt. Und ausserdem dürfte in der Fähigkeit «Vergangenes in ein Bild verwandeln» nicht nur eine neue Art des Lebens-Ergreifens, sondern auch des Kunst-Begreifens enthalten sein. Denn waren nicht bereits im ersten Teile Epimetheus, Phileros und Epimeleia, ihr Vergangenes in ein Bild wandelnd, zu Trägern höchster dichterischer Aussage geworden? Die Göttergabe bedeutet also noch etwas spezifisch Künstlerisches. Et-

was, das weit über die primitiven Anfänge der vorbewusste rein aus Trieb und Bedürfnis handelnden Hirten und Ha werker des ersten Teils hinausgehend, die Fähigkeit erst eige licher Kunstleistung in sich schliesst.

Vielleicht fällt doch auch schon von hier aus einiges Li auf die in ihrer summarischen Kürze schier rätselhaften, Manuskript sich anschliessenden Worte: «Poetische Reue, G rechtigkeit.» Reue und Gerechtigkeit sind Begriffe, die alle dem Menschen sittlichen Bewusstseins eignen, niemals de vorbewussten, ungeschichtlich lebenden Menschen des rein Triebs und Bedürfnisses. Mit der Fähigkeit, «Vergangenes ein Bild verwandeln», mit dem Erwachen des eigentlichen schichtlichen und künstlerischen Selbst-Bewusstseins also, auch erst die Voraussetzung zu den sittlichen Grunderken nissen gegeben, ist das Fühlen von Reue und Gerechtigkeit gründet. Dass bei Goethe der ästhetische Grundvorgang Werdens des menschlichen Selbstbewusstseins vor dem eige lich sittlichen genannt wird, ist gerade für ihn charakteristis und wird uns später noch zu beschäftigen haben. Die Reihe folge gibt aber auf jeden Fall eine Deutungsmöglichkeit f das Attribut zu Reue «poetisch», das ohne weitere Erkläru einigermassen rätselhaft dastünde. Von der auch den Vorga dichterischen Schaffens bezeichnenden Fähigkeit des Sprung in die Geschichtlichkeit im (Vergangenes gewandelt festhalte den) Bilde ist auch die Voraussetzung zu Regungen der Re und des Gerechtigkeitsgefühls gegeben. Deswegen ist es au «poetische Reue», weil sie aus dem Sinn für das Über-Auge blickhafte, aus dem Verarbeiten von Gewesenem, kurz, aus de Bewusstsein der Geschichtlichkeit entspringt. Mehr kann a dieser Stelle vorläufig nicht gefolgert werden, doch ist wo bereits genug angedeutet, um dem auf den ersten Blick unve ständlichen Stichwort eine genau in den Ablauf des Ganze passende Funktion zuzuweisen.

Zu der darauf folgenden Epimetheus-Szene hat Goethe au ser dem Namen nicht e i n erklärendes Wort vermerkt. Sie kan nur den Sinn gehabt haben, dass Epimetheus sich andeutung weise für die Götterlade aussprach, wie das in der 12. Szen («Epimetheus für sie») ihm später auch ausdrücklich zugespr chen wird. Auch aus den Stichworten zur neunten Szene («D

Zertrümmern, Verderben, Zerstücken da capo») kann nur dieser Sinn der Epimetheusszene gefolgert werden, da schon die streng antithetische Gesetzlichkeit der Komposition dem entschlossen zerstörenden Willen einen ebenso entschlossen erhaltenden Gegenwillen gegenüberstellen musste. Da offenbar in der neunten Szene Goethe auf eine Wiederaufnahme des Chors der feindlichen oder der nur auf Ausnützung der Lade bedachten Stimmen hinaus wollte, muss die Epimetheus-Szene als eine Erklärung des Epimetheus für den Sinn und den Wert des Göttergeschenkes erschlossen werden. Nicht zufällig lässt Goethe sie n a c h der Auslegung der Kypsele durch Epimeleia geschehen. Denn gerade Epimetheus bedarf der in der Auslegung enthaltenen Belehrung nicht. Von ihm ging ja zuerst im Stücke «Verwandlung von Gewesenem in ein Bild» aus.

Nachdem so Part und Widerpart um das geheimnisvolle Geschenk sich gesammelt haben und in der Dacapo-Szene vor allem die zweifelhaften Stimmen noch einmal zum lauten Chore angeschwollen sind, tritt, genau im Herzen des Stücks, die Szene ein, die dem Ganzen den Namen gegeben hat:

Pandora, die durch ihr Verschwinden Epimetheus in tiefste Schwermut gestürzt hatte und ihm noch im Traum die tiefste Lebenswirklichkeit bedeutet hatte, während sie für Prometheus nur ein Rauchgebilde, Lug und Trug, Schein und Täuschung war, tritt auf. Während Epimeleia nur priesterlich mystisch die Kypsele «auslegte», ohne irgendwelche Wirkung auf die Menschen, wie die «Dacapo»-Szene beweist, ist die erste Folge von Pandoras «Erscheinen» eine unmittelbare gewaltige Wirkung auf die Beteiligten. Sie «paralysiert die Gewaltsamen», d. h. die Krieger und Schmiede, die rauben und ausnutzen wollen, und hat von vornherein bezeichnenderweise «Winzer, Fischer, Feldleute, Hirten auf ihrer Seite». Es ist folgerichtig, dass die recht eigentlich von Prometheus erzogenen Menschen hier am längsten widerstehen, weil sie, ihrem Vorbilde entsprechend, einen, wenn auch noch nicht geschichtlich selbstbewussten, so doch ausgesprochen eigenen Willen haben. Dieser muss erst zerbrochen oder mindestens vorerst «paralysiert» werden. Auf Pandoras Seite stehen dagegen von vornherein die Winzer, Fischer, Feldleute und Hirten, d. h. alle Stände, die Träger eines idyllisch bäuerlichen oder jäger-

lichen Naturzustandes sind. Bei diesen ist kein Gegen-Wil vorhanden wie bei Prometheus' eigenwilligen Zöglingen, de willensgespannten Handwerkern und Soldaten, sondern ei natürliche Aufgeschlossenheit und Ehrfurcht vor dem got gesendeten Geschenk. Diese Stände enthüllen sich nun a die aus der ruhigen Besinnlichkeit und Beständigkeit ihr Daseins in patriarchalischer Götterordnung der Gabe aufg schlossenen. Sie sind natürlicherweise dem darin enthalten Geschenk des Wissens um die menschliche Geschichtlichke besonders zugeneigt. Sie sind damit – nicht obwohl, sonder weil ihr Charakter konservativ ist, die ersten Träger de eigentlichen Entwicklungshandlung. Goethe hat hier di Partner vollkommen ausgewechselt. Bei Beginn der Handlun noch waren die Handwerker (einschliesslich allerdings de in ihren Bedürfnissen sich bereits differenzierenden Hirten die eigentlich revolutionären Menschen. Mit der neuen reve latio, die an der Kypsele hängt, treten sie mit Prometheus i die Reaktion, während die ihrem Dasein nach beständig kon servativen Stände der neuen Offenbarung, also der jetzt vo den Göttern über die Titanen hinaus gewollten Revolution sogleich zugetan erscheinen. Auch diese radikale Umkehrun ist bewusste Antithese und gehört zum Führungsprinzip de Ganzen. Eine psychologische Unwahrscheinlichkeit konnte ver mieden werden, sobald man in Rechnung stellt, dass die kon servativ bäuerlichen Stände, die ja immer auch die patriar chalisch frömmsten sind, damit nur ihre natürliche Ehrfurch vor einer Götterbezeugung offenbaren. Nicht umsonst deute die Stichworte der folgenden Szene, die mit Ausnahme de einen Wortes «Schönheit» alle biblischen Charakter trage («Frömmigkeit, Ruhe, Sabbat, Moria»), darauf hin, dass Goeth vermutlich mit voller Überlegung die ländlich verehrend noch gebundenen Stände zu den ersten Trägern des von den Göt tern gewollten neuen Zeitalters machen wollte.

Den Inhalt der Pandora-Reden in dieser Szene zu erfahren bleibt uns versagt. Nirgends so wie hier haben wir an der sum marischen Kürze, an dem Charakter des Schemas als allerers Konzeption zu tragen.

«Glück und Bequemlichkeit, die sie bringt» fügt sich woh in das Ganze, lag aber schliesslich auch dem Schaffen de

Prometheus für seine Erdenkinder nicht ganz fern. Es mag mindestens eine höhere Kulturstufe andeuten, die Goethe als durch die Götter selber den Menschen vermittelt dachte. Das würde auch mit den Andeutungen zu Szene 15 übereinstimmen, in der die revelatio der Kypsele den Tempel mit den Dämonen der Kunst und Wissenschaft offenbart. In der Pandora-Szene sollte wohl die Weissagung der Epimeleia durch die unmittelbar im Auftrag der Götter geschehene Rede der Pandora ergänzt (und alsbald auch verwirklicht) werden. Nur dass jetzt nicht mehr bloss über die Geheimnisse des Götterangebots orakelt wird, sondern die sinnliche Erscheinung der Pandora die Verwirklichung bereits verbürgt. Auch die folgende Bemerkung weist auf die Auslegungsszene der Epimeleia zurück, wenn anders die Lesart «Symbolische Fülle» (und nicht «Fälle», was kaum eine Deutung verstatten würde) die richtige ist. Nach zwei Richtungen hin kann die Bedeutung dieser beiden Worte ausgelegt werden. Einmal kann einfach der Rede der Pandora, der Ankündigung der Glücks- und Kulturgüter, die nun den Menschen zugewendet werden, «symbolische Fülle» eignen. Dann wäre aber freilich die Schlussbemerkung zu dieser Szene — «Jeder eignet sichs zu» — nicht recht zu verstehen, da die symbolische Fülle der Rede dem Verständnis bei den aufnehmenden «Winzern, Fischern, Feldleuten und Hirten» schwerlich dienen würde. Es scheint mir näher zu liegen, dass Goethe das Erscheinen der Pandora, mit dem die sofortige Schlichtung des Streites um die Kypsele verbunden war, schon mit einer Reihe symbolischer Geschenke ausgestattet dachte, die auf die kommende Offenbarung hindeuteten und hinführten, ohne mit dieser identisch zu sein. Was Pandora ausgestreut haben mag, darüber ist es besser, kein Rätselraten anzustellen. Jedenfalls müssen es fassliche, sinnlich verständliche Dinge gewesen sein, die sie ausschüttet, da jeder danach trachtet, sie sich «zuzueignen», und jedenfalls ist die Wirkung ihres Auftretens die, dass die Menschen aller Stände die Kypsele als Gottesgeschenk begreifen lernen. Darauf deutet die ganze Wortreihe hin, die der folgenden Szene gewidmet ist: «Schönheit. Frömmigkeit, Ruhe, Sabbat, Moria». Es hat also eine augenblickliche Beruhigung der Leidenschaften eingesetzt. In dieser Szene waren keine Widersprüche, kein Zwist, keine Unruhe mehr vorhan-

den. Ein hoher Augenblick frommer Stille tritt ein, Tempel stille, wie das Stichwort Moria andeutet. Und in Vorbereitung der unmittelbar bevorstehenden Offenbarung ist damit das Ge wirr widerstreitender, Zerstörung und barbarische Beraubung der geheimnisvollen Lade fordernder Stimmen beschwichtigt und ein erster Zustand verklärter Schönheit über die Menge ergossen. (Es scheint mir nicht wahrscheinlich, dass die Stich worte für Szene 11 etwa den Inhalt einer bloss symbolischen Rede der Pandora und damit die konkreten Güter der Ver heissung aus Szene 10 darstellen sollten. Denn erstens war der «würdige Inhalt der Kypsele» in der Auslegung der Pandora dem Augenblick vor der Offenbarung selbst – in der 15. Szene – vorbehalten. Zweitens hat die Zueignung der von Pandora vorläufig vermittelten Güter sich bereits nach dem Schluss stichwort zur Szene 10 vorher vollzogen. Es wäre also ein Hand lungsbruch, wenn die Stichworte zu Szene 11 die Ergänzung und Erläuterung zu «symbolische Fülle» darstellten, wie er sich sonst nirgends im Entwurf findet, der den Eindruck einer völ lig mit sich selbst im Reinen befindlichen Handlungskonzep tion macht. Und an der einzigen Stelle, an der Goethe etwas nachzutragen hatte, nämlich im Entwurf zu Szene 7, hat er diesen Nachtrag ausdrücklich durch «NB» gekennzeichnet. Es scheint mir demnach zwingend, Szene 11 als Kennzeichnung der nun eintretenden Feiergesinnung der Menschen zu deu ten, die, wie bei Goethe immer, eine ästhetisch religiöse ist durch das Auftreten von «Schönheit» und «Frömmigkeit» ge kennzeichnet. Dieser Zustand der Tempelfeierstimmung ver klärt auch in ihrem kommenden Verhalten die Menge (Szene 14). Aber im Bereich der Titanen ist er noch keines wegs eingetreten. Vielmehr setzte sich auf der Titanenbühne der Zwist um die Götterlade zähe fort, für die im folgenden Phileros, Epimeleia und Epimetheus noch einmal zu sprechen hatten, während Prometheus bei seiner Ablehnung zu bleiben hatte. Eine Entscheidung konnte hier erst die Entschleierung des Göttergeschenkes selber bringen. Aber nach dieser ist von Prometheus nicht mehr die Rede, ausser dass er in die allge meine Formel von Szene 19 – «Wechselrede der Gegenwärti gen» – miteingeschlossen sein könnte (freilich nicht zu sein brauchte). Seiner ganzen im Drama ihm zugedachten Funktion

nach war es auch nur folgerichtig, dass das letzte ihm im Entwurf zugewandte Wort gerade das Wort «entgegen» ist. Denn man kann sich schwer vorstellen, dass Goethe ihm im weiteren Verlauf des Stückes eine Bekehrung zu der Kypsele zudachte, was doch einer formellen Abdankung zugunsten seines Sohnes Phileros, einer Entscheidung für das neue Weltzeitalter gleichgekommen wäre. Prometheus musste seiner ganzen Wesensart nach unversöhnt abtreten. Ein Gedanke, den zu vollziehen den Auslegern bis zum Beginn dieses Jahrhunderts offenbar schwer fiel.

Goethe gedachte die Offenbarung des Inhalts der Kypsele indessen nicht unmittelbar an das Wiederaufflammen des Streites, an den Widerspruch des Prometheus, anzuschliessen. Er schaltete noch einmal zwei retardierend vorbereitende Szenen ein, in denen nun die Menschen, je nach dem Gesichtskreis ihres Standes und um die Erfahrung des Sabbaths der symbolischen Fülle reicher, ihrer neuen Gesinnung gegenüber dem Götterschreine Ausdruck geben sollten. Dass dabei die Winzer «Umpflanzung offerieren», die Schmiede «Bepaalung» (d. h. Umzäunung, so wie man einen heiligen Bezirk oder ein Denkmal einfriedigt), die Krieger «Geleite», erscheint jedem der genannten Stände angemessen.

Weniger deutlich ist der Vermerk «Handelsleute Jahrmarkt (Eris Golden . . .)». Dass es sich nach dem Erscheinen der Pandora und dem Sabbath der Schönheit um eine einfache Wiederaufnahme der Ausnutzungsabsicht der Kypsele wie früher von seiten der Schmiede, so jetzt von seiten der Handelsleute, die allerdings zum ersten Male auftreten, dreht, ist schwerlich anzunehmen. Goethe dürfte bei dem Stichwort «Jahrmarkt» etwas anderes im Auge gehabt haben. Vielleicht einen dem Verständnis der Händler angepassten gutmütigen Vorschlag, die durch die Lade repräsentierten Güter alsogleich fröhlich in Handel und Wandel umzusetzen. Der Klammerzusatz «Eris Golden» dürfte wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Eris' goldenen Apfel zu ergänzen sein. Damit brauchte der Zusammenhang durchaus nicht gestört zu werden. Goethes geschichtsphilosophische Absicht war nicht die, mit Pandorens Wiederkehr im Auftrag der Götter ein paradiesisches Zeitalter anbrechen zu lassen, sondern, wie bereits gezeigt, das Erwachen des

geschichtlichen Bewusstseins, den Anbruch der eigentlichen Kunst und Sittlichkeit bei den Menschen darzustellen. Es handelte sich für ihn um Steigerung, nicht um Vollkommenheit. Mit der Differenzierung des menschlichen Selbstbewusstseins aber, die der ganzen Symbolik zugrunde lag, musste auch eine Differenzierung der menschlichen Daseinsprobleme gegeben sein, für unsern augenblicklichen Gesichtspunkt also auch des wirtschaftlichen Lebens und Treibens der Menschheit. Dass hierbei das Symbol der Zwietracht von Goethe angemerkt ist, würde dem Entwicklungs- und Steigerungscharakter der ganzen gedachten Entwicklungshandlung in ihrer geschichtsphilosophischen Absicht durchaus gemäss sein (wenn nicht Goethe, was auch der Fall sein könnte, hier einfach einen ihm momentan aufsteigenden Analogiegedanken angemerkt hätte, wozu das Eris-Motiv gleichfalls hätte Anlass geben können: Analogie der Lade unter den Menschen zum Eris-Apfel in der Wirkung auf den Aneignungswillen). Wahrscheinlich ist wohl mindestens, dass das Eris-Stichwort auf die Vertiefung auch der menschlichen Daseinsprobleme mit dem Vorhandensein der Göttergeschenkes hindeuten sollte.

Dem erneuten Aufklang der Stimmenvielfalt um die Lade sollte dann Pandora, die Erwartung aufs Höchste steigernd, mit einer Rede an die Götter und an die «Erdensöhne» ein Ende setzen, die offenbar mit einem Lobpreis des «würdigen Inhalts der Kypsele» diese endgültig über den Meinungsstreit heben und zugleich die richtige Einstimmung für die nun folgende Enthüllung der Geheimnisse geben sollte.

Die vier letzten Szenen erinnern, als Gesamtfolge genommen, besonders an apotheotische Schlüsse von Festspielen, zu welcher Gattung ja die *Pandora* ohnehin gehört; wie denn auch gerade die Jahre des Entstehens der *Pandora* Goethe besonders fruchtbar auf diesem Gebiete erweisen und wie denn wohl auch nicht zufällig Goethe noch für das Befreiungsfestspiel *Des Epimenides Erwachen* Anleihen bei der *Pandora* selber gemacht hat. Jedenfalls hätte die Ausführung mit Festspiel- oder Maskenzugsschlüssen die barockkünstliche Maschinerie geteilt. So bewährt auch hier das Fragment den schon vom Eingangsszenar an sichtbaren Zusammenhang mit der mittelalterlichen Moralität und dem symbolischen Drama des Ba-

rock, der Allegorie. Ja, theatertechnisch gesehen, wäre sogar – auch das im barocken Sinne – der Konzeptplan kaum darstellbar gewesen, da die Kypsele von einer unwahrscheinlichen Grösse hätte sein müssen, wenn das lebende Bild, das sie enthüllen sollte, nicht im puppenhaften Miniaturformat, also in lächerlich grotesker Wirkung hätte erscheinen sollen (oder aber es hätte, wie Rauchgebilde hinter einem Wolkenschleier sich entwickelnd, der Inhalt in voller Bühnengrösse magisch zauberhaft heraustreten müssen, was den barocken Allegoriecharakter, wo nicht den der Feerie (Wieland), nur noch verstärkt hätte).

Denn die Kypsele sollte, da sie sich endlich aufschlug, enthüllen: «Tempel ... sitzende Dämonen, Wissenschaft, Kunst, Vorhang». Eine Allegorie also in aller Form, eine Bühne auf der Bühne, ausdrücklich geschieden von dem übrigen Geschehen durch das Attribut des Vorhangs. Das Interieur, welches die Kypsele nunmehr zu erkennen gibt, gemahnt ja auch an die symbolische Oper von der Art der *Zauberflöte,* deren 2. Teil ja Goethe ein reichliches Jahrzehnt früher zu schreiben in Angriff genommen hatte, wie auch das Stichwort «Wechselgesang» in der 18. Szene und «Chöre» für die 19. Szene eine unwillkürliche und durch den Charakter der ganzen Schlussszenenfolge gegebene Annäherung an die symbolische Opernform getreu der barocken Formverwandtschaft belegen. Das Tempelinnere, dessen Feierlichkeit «sitzende Dämonen» beglaubigen sollten, hatte den Sinn, Kunst und Wissenschaft als Gabe der Götter an die Menschen zu versinnbildlichen. Ob vor der feierlichen Folie eines Halbkreises sitzender Dämonen als Genien gedacht oder von den Dämonen selber dargestellt, muss dahingestellt sein. Jedenfalls ist die gedachte Allegorie Allegorie genau der Werte, die sich aus der Deutung der Epimeleia «Vergangenes in ein Bild verwandeln» entwickeln liessen. Es sollte das Geschenk der Götter sein, über das hinaus, was die Titanenherrschaft den Menschen vermitteln konnte, den bisher unbewusst ohne Zeit im Kindheitszustande lebenden Menschen das Zeitbewusstsein und damit die Voraussetzung zu Kunst und Wissenschaft zu verleihen. Jetzt wird, was vorher bloss geweissagt war, in der Allegorie des Kypsele-Tempels sinnfällig gemacht.

Wahrscheinlich sollte jetzt auf der Vorderbühne, vor dem sakralen Bezirk des durch den Vorhang bezeichneten Tempels die Weihehandlung der letzten Szenen vor sich gehen: einmal die Unterordnung des neuen Zeitalters unter die Priesterschaft des jungen Paares Phileros und Epimeleia, sodann die Apotheose des Paares Epimetheus-Pandora. Jedem der feierlichen Vorgänge wäre eine Szene gewidmet gewesen, während zwischen beiden Szenen die «Wechselrede der Gegenwärtigen», der «Wechselgesang», der den Anteil der Menschen an dem wunderbaren Geschehen gesteigert hätte zum Ausdruck bringen sollen und offenbar sich im hymnischen Preis zu Pandora erheben sollte (wie die Stichworte «Anfangs an Pandora» anzudeuten scheinen), die Brücke bilden sollten. Diese Szene war mit grossem Bedacht eingegliedert, entsprechend der antithetisch alternierenden Grundbewegung des Ganzen, wie sie vom ersten Teil her bekannt ist. Denn es wären sonst die Menschen in den letzten sechs Szenen nicht mehr zu Worte gekommen, von der Wirkung der Apokalypse der Kypsele überhaupt nichts zu spüren gewesen. Goethe aber war ein viel zu grosser Theaterpraktiker, um die Menschen jetzt während einer kompakten Folge von 6 Szenen in Staunen und Verblüffung zu reinen Zuschauern einer für sie weltgeschichtlich entscheidend gemeinten Götterhandlung zu machen. Die, für die diese Entscheidung doch gemeint war, wären damit für den grossartig geplanten Abschluss des Ganzen zu Statisten entwertet worden. Daher mussten zwangsläufig die «Gegenwärtigen» nochmals zu Handelnden werden und, wie Goethes peinlichem Stilgefühl auf den ersten Wurf klar war, um ebenbürtige Partner zur Götterhandlung zu werden, nicht nur zu «Wechselreden», sondern auch zu «Wechselgesängen», Hymnen und «Chören» als Kollektiv, als das sie ja auch angesprochen waren, zusammengefasst werden. Die Bewegung des Ganzen scheint jetzt doch einheitlich das staunende Erkennen der mit Pandora auf die Erde gesenkten Göttergaben gewesen zu sein, schwerlich noch einmal ein Streitgespräch, in dem Prometheus mit seiner Gegenweisheit zu Worte gekommen wäre. Die dramatisch inhaltliche Antithese, deren Träger Prometheus, nach dem Abfall seiner Krieger auf Pandoras grosse Rede hin völlig isoliert gewesen war, war damit abgeschlossen. Ob der vereinsamte

Titan zum Schluss noch als auf der Szene gegenwärtig gedacht war oder nach seiner letzten Gegenrede in Szene 13 hätte abtreten müssen, können wir nicht wissen. Seine Anwesenheit noch bei der Weihe des jungen Paares zu Priestern des neuen Zeitalters des Wissens und der Kunst und bei der Apotheose seines von ihm aus gesehen schwankenden und schwachen Bruders scheint mir psychologisch nicht wahrscheinlich. Es ist vielmehr anzunehmen, dass er unversöhnt in einsamer Grösse, noch ausgestattet mit dem Nimbus des ebenbürtigen Empörers, hätte abtreten sollen. Wie wäre seine dem ersten Teil noch Richtung und Führung gebende Gestalt auch verblasst gegenüber dem ganz auf Zukunft eingestellten Priestertum des Sohnes und der nach der «Verjüngung des Epimetheus» erfolgenden Aufhebung des Bruders in Gemeinschaft mit der immer verdächtigten Pandora zu den Göttern! Und das alles unter den Segnungen der Priester (deren Herkunft und Vollmacht übrigens nicht klar steht) und den hymnischen Chören der Menge, und nach dem Abfall der eigentlichen Trabanten seines Patriarchats, seiner Schmiede und Soldaten. Endlich — tragische Ironie — gerade diese, himmlischen und irdischen Bereich ineinander verwebende Handlung unter dem Zeichen des Helios, des nunmehr die Herrschaft antretenden vollen Tages, da doch der Bereich des Tages, als der Zeit der nützlichen Tätigkeit, im ersten Teil noch die ausschliessliche Domäne des Prometheus gewesen war. Aber nunmehr ist alles gewandelt, auch der Wert des bisher sinnvollen Tuns der Titanen, und gerade die Verklärung des schwermütig nachtschwärmenden, keinem nützlichen Tagewerk zugetanen Bruders vollzieht sich unter dem Zeichen des Tages. So wollten es die Götter, die mit ihren Gaben das Menschengeschlecht ausdrücklich und ganz an ihr Herz zu nehmen scheinen. Was unter dem Zeichen des Neuen die Menschen wirken werden, ist kein mühsames Lernen mehr, wie man die Bedürfnisse befriedigt, sondern ein Wissen, wie es nur die Götter verleihen konnten: Wissen um die Geheimnisse der Vergänglichkeit und der Dauer, Begreifen des Daseins in der Zeit, Verewigung des Gewesenen im innern Bilde. Der grosse weltgeschichtliche Schritt vom vorbewussten zum selbstbewussten Menschen ist getan.

Wenn Goethe zum Abschluss den Charakter des symboli-

schen Spiels noch einmal besonders herausheben wollte, ind
er nach gefallenem Vorhang Eipore mit dem ihr hier neu b
gegebenen Epitheton «Thraseia» noch einen Epilog «ad sp
tatores» sprechen lassen wollte, so liegt in dem Beinamen
Moral, die stilgemäss hier folgen durfte: doch wohl die, d
ein Geschlecht, dem so Grosses zugeeignet war, sich noch
mer getrost auf die Unwiderruflichkeit geistiger Besitztüm
verlassen darf, die unmittelbar von den Göttern stammen.
dürfte im Jahre 1807, nach dem Zusammenbruch so vieler
terländischer Bestände, aller Grund zu diesem Hinweis auf
Stiftung der Humanität gewesen sein, die im Geschehen
Zeit nur zu sehr in Frage gestellt schien.

DAS KOMISCHE IN MOLIÈRES «GEORGE DANDIN»

Von Verena Bänninger.

Seitdem die Literaturwissenschaft sich mit Molière befasst, t viel mit seinem künstlerischen Schaffen gerechtet worden, ber es hat noch niemanden gegeben, der seine Genialität in Frage gestellt hätte. Keine neue Gesellschaftsordnung, kein modernes Denken hat der Einzigartigkeit dieses Dichters etwas nhaben können, und so wurde und wird der Literarhistoriker, mag sein Verhältnis zu Moliere ein positives oder ein negatives sein, ständig von neuem dazu genötigt, sich mit der Problematik des Moliereschen Werkes auseinanderzusetzen. Besonders *eine* Seite dieser Problematik ist es, die immer wieder ragende und ablehnende Kritik hat laut werden lassen, eine eite, die allerdings den Kern und das Lebenszentrum seines schaffens betrifft: die Frage nämlich, ob der komische Aspekt berhaupt imstande sei, die Themen Molières zu tragen, ob icht seine Stücke ständig in Gefahr seien, den Rahmen der Komödie zu sprengen. Die vorliegende Arbeit möchte einen Beitrag zu diesem Problem leisten, indem sie versucht, im *George Dandin* das komische Element herauszuarbeiten und u zeigen, wie sich dieses zur Gesamtkonzeption des Stückes erhält, was für eine Funktion es darin hat. Denn gerade beim *George Dandin* scheint sich die Frage nach den Möglichkeiten es Komischen in besonderer Weise zugespitzt zu haben. Man ann nämlich in den meisten Analysen dieses Werkes eine gewisse Ratlosigkeit beobachten, die sich darin zeigt, dass mit llen Mitteln der Überredungskunst versucht wird, den Leser u belehren, er dürfe sich nicht täuschen lassen, es handle sich irklich um eine Komödie, und es habe in Molières Absicht inzig und allein gelegen, das Publikum zum Lachen zu brinen. Dabei zieht Wolff[1] vor allem sozialgeschichtliche Überegungen zu Rate. «Trotz aller Komik», sagt er, «endet das tück für unsern Geschmack mit einer Dissonanz, es erscheint ns als eine Erniedrigung des Menschen, wenn der arme, ge-

---

[1] Max J. Wolff, *Molière, Der Dichter und sein Werk*, 2. Aufl. Münen o. J. (1923), S. 363.

prellte und verprügelte Dandin im letzten Akt noch auf den Knien Abbitte leisten muss. Der Unterschied ist eben, dass in unsern Augen auch der Bauer Menschenwürde besitzt, nicht aber zu Molières Zeiten ... ‚George Dandin' blieb für ihn der spasshafte Schwank von ehemals, die tiefer liegende Komödie des betrogenen Ehemannes entging ihm und musste auch bei seiner Art der Darstellung den Zuschauern entgehen.» — Küchler[1] dagegen betont das hinreissende komische Temperament Molières, der seinen Stoff nimmt, wo er ihn findet und sich für nichts interessiert als für die komische Aufgabe. Beide aber sind eigentlich dem Dichter gram, dass er uns ein solch grausames Spiel zumutet, dass er nicht seine künstlerische Grenze überschritten und das, was uns als Stoff tragisch erscheint, auch tragisch behandelt hat. Das Stück ist komisch, hat aber eigentlich nicht die Berechtigung, es zu sein — das ergibt sich schliesslich aus diesen Erklärungen. In einer Diskrepanz zwischen dem Stoff und seiner Behandlung wird die Ursache für jenes Gefühl einer grausamen Dissonanz gesehen.

Nun ist es aber so, dass das Komische überhaupt einen grausamen Zug in sich trägt. Ganz allgemein formuliert, handelt es sich ja dabei immer um die gleiche Grundsituation[2]: ein geistiger Anspruch, der sich in einem bestimmten Sinnzusammenhang bewegt, wird plötzlich seiner Daseinsberechtigung beraubt durch eine andere Grösse, die ausserhalb dieses Sinnzusammenhangs steht, aber so vital und stark ist, dass wir nicht anders können als ja dazu sagen. Wie aber, wenn wir dazu gebracht werden, uns vielleicht länger und stärker als billig mit jener geistigen Spannung zu identifizieren, und wenn es uns nicht gelingt, die siegreiche Grösse in dem nötigen Masse zu akzeptieren und zu bejahen? Wäre es da nicht denkbar, dass die Entspannung sich zwar einstellt, aber begleitet von einer Schmerzempfindung, welche dadurch verursacht wird, dass wir uns gewaltsam aus einem Sinnzusammenhang herausgerissen fühlen, in dem unser ganzes Wesen aufgegangen war und sich selbst be-

---

[1] Walter Küchler, *Molière*. Leipzig 1929.

[2] Vgl. Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Zürich 1939. S. 173 ff., und *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946. S. 208 ff., ebenso Th. Spoerri, *Das Lächeln Molières*, in *Eumusia*. Festgabe f. E. Howald, Erlenbach (ZH) 1947.

griffen hatte? Da wird es deutlich, dass im Bereich des Komischen immer ein grösserer oder kleinerer Raum für alle Schattierungen der Unbefriedigtheit möglich ist.

Nicht in allen Stücken Molières kommt diese Möglichkeit gleich stark zur Auswirkung. In der *Ecole des Femmes,* um nur ein einziges Beispiel zu nennen, gibt es zwar sicher Momente, in denen wir uns einer Regung des Mitleids mit Arnolphe nicht erwehren können. Der Plan, auf den sich sein ganzes Leben gründete, ist zunichte gemacht, und er, der einzig darauf bedacht war, sich eine treue Ehegattin zu sichern, verfällt dem Mädchen, das nur sein Erziehungsobjekt gewesen, in ohnmächtiger Leidenschaft. Aber so sehr kann uns das nicht belasten, wo doch das Leben selbst mit unwiderlegbarer Kraft die Grundverkehrtheit seiner Handlungsweise an den Tag legt und ihre dämonische Gewalt entwaffnet. Mit Genugtuung und innerer Entspannung erleben wir den Triumph der ewig jungen, unzerstörbaren Natur.

Wenn man von hier aus den *George Dandin* betrachtet, sieht man, dass da die Dinge nicht so eindeutig liegen. *George Dandin* — das ist die Geschichte des Mannes, der, vielleicht aus Ehrgeiz, vielleicht aus Eitelkeit eine Dame aus dem niederen Adel geheiratet hat und nun von ihr aufs schändlichste betrogen und gedemütigt wird. Was macht nun diesen Mann zur komischen Figur? Wäre es am Ende dies, dass er im Namen der Rechtschaffenheit die Ehe nur dazu missbraucht hätte, seinen eigenen Ambitionen Genüge zu tun und dass er jetzt für seinen verkehrten Vorwitz bestraft würde? Die Worte der Angélique im zweiten Akt könnten diese Interpretation nahelegen. Nachdem sie dem gekränkten Gatten klipp und klar erklärt hat, sie denke nicht daran, bloss weil sie mit ihm verheiratet sei, auf ihr Vergnügen zu verzichten, entgegnet er:

C'est ainsi que vous satisfaites aux engagements de la foi que vous m'avez donnée publiquement?

Angélique

Moi? Je ne vous l'ai point donnée de bon cœur, et vous me l'avez arrachée. M'avez vous, avant le mariage, demandé mon consentement, et si je voulois bien de vous? Vous n'avez consulté, pour cela, que mon père et ma mère; ce sont eux pro-

prement qui vous ont épousé, et c'est pourquoi vous fere bien de vous plaindre toujours à eux des torts que l'o pourra vous faire. Pour moi, qui ne vous ai point dit c vous marier avec moi, et que vous avez prise sans consulte mes sentiments, je prétends n'être point obligée à me so mettre en esclave à vos volontés; et je veux jouir, s'il vo plaît, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la je nesse, prendre les douces libertés que l'âge me permet, vo un peu le beau monde, et goûter le plaisir de m'ouïr dire d douceurs.

Aber diese Angélique setzt ihre Worte allzu bewusst, allz geistreich, als dass wir in ihr die in ihren Gefühlen vergewa tigte Frau zu sehen vermöchten. Dazu kommt, dass George Da din es ja nicht, wie ein Arnolphe, nötig hat, über seine ve fehlte Handlungsweise belehrt zu werden. Keiner sieht so kla keiner weiss so sehr, was für eine Dummheit er gemacht ha wie er selber. Alle diese Dinge stehen irgendwie gar nicht meh zur Diskussion, und wenn der Held am Anfang auf die Bühn tritt und zum Publikum spricht, hat sich längst ein unentrinn barer Zustand seines Daseins bemächtigt, der bis zum Schlu derselbe bleibt. Mit der oben versuchten Definition des Kom schen ist also hier nichts anzufangen, man kommt damit nic weiter. Es gibt in diesem Stück überhaupt niemanden un nichts, was sein Recht geltend machen würde, keine Kraft, üb deren Triumph wir uns freuen könnten. Gerade dafür sin Angéliques Äusserungen höchst aufschlussreich. Molière wi uns nach Möglichkeit davor bewahren, mit unsern Sympathie irgendwo Fuss zu fassen und Partei zu ergreifen. Recht un Unrecht sind unlösbar ineinander verschlungen. Wie sieht den die Welt eigentlich aus, die der Dichter vor den Zuschauer hi stellt? Eine verarmte adelige Familie sucht wieder zu Prac und Reichtum zu gelangen und nützt dazu den Ehrgeiz ein reichen Bauern aus. Einen reichen Bauern gelüstet es nach de Ansehen und der Ehre eines höhern Standes, wobei ihm d erbärmlichen Verhältnisse des Adels trefflich zustatten kom men. Und der Tochter fällt die Rolle des Mittelgliedes zu di ser von vornherein schiefen, aber untrennbaren Verknüpfun zu. Das ist die Situation, in welcher die Handlung sich a

spielt, ein heilloser Circulus vitiosus, in dem die Rechnung nie aufgehen kann. Ist *George Dandin* also eine Gesellschaftssatire? Das könnte es sein, wenn die von innen her faule Gesellschaft in Frage gestellt würde, wenn ihren Einrichtungen unvermerkt die Macht des Lebens entgegenträte, die sich fraglos als stärker erwiese. Molière geht aber nicht diesen Weg. Als ein Fixiertes, unbeweglich Gegebenes sieht er die gesellschaftliche Ordnung, und innerhalb ihrer bewegt sich George Dandin wie in einem Käfig.

> Voilà ce que c'est d'avoir voulu épouser une Demoiselle: l'on vous accommode de toutes pièces, sans que vous puissiez vous venger, et la gentilhommerie vous tient les bras liés. L'égalité de condition laisse du moins à l'honneur d'un mari liberté de ressentiment; et si c'étoit une paysanne, vous auriez maintenant toutes vos coudées franches à vous en faire la justice à bons coups de bâton. Mais vous avez voulu tâter de la noblesse, et il vous ennuyoit d'être maître chez vous. (I. Akt, 3. Szene.)

Und man darf nicht vergessen, dass auch die so abscheulich erscheinende Angélique in diesen Käfig eingesperrt ist, sie, die im dritten Akt aus Angst vor den Eltern so kläglich um Einlass bitten muss. Der Unterschied ist nur, dass es ihr immer wieder gelingt, gleichsam durch die Gitterstäbe hindurch etwas von Freiheit zu erhaschen. Auf die eifersüchtige Äusserung Clitandres, er könne den Gedanken an ihren Mann nicht ertragen, antwortet sie:

> Serez-vous assez fort pour avoir cette inquiétude, et pensez-vous qu'on soit capable d'aimer de certains maris qu'il y a? On les prend, parce qu'on ne s'en peut défendre, et que l'on dépend de parents qui n'ont des yeux que pour le bien; mais on sait leur rendre justice, et l'on se moque fort de les considérer au delà de ce qu'ils méritent. (III. Akt, 5. Szene.)

Sie nimmt die Forderungen der Gesellschaftsordnung als Tatsachen hin, ohne fragen zu müssen, ob das auch recht und billig so sei, indem sie sich ihr Recht einfach durch ein Hintertürchen zuteil werden lässt. George Dandin aber verfährt ge-

rade umgekehrt. Mit seinen festen und scheinbar nicht zu w
derlegenden Begriffen von Ehre, Wahrheit und Vernun
steuert er geradewegs auf den unglückseligen Knoten zu, u
ihn zu zerhauen. Er muss aber erfahren, dass diese Begrif
offenbar doch nicht so unerschütterlich seien, ja dass die Wir
lichkeit sie unvermerkt ins Gegenteil verkehrt und dass er, d
gekränkte Ehemann es ist, der den Höfling Clitandre, den A
beter seiner Frau, um Verzeihung bitten darf für die ihm a
getane Beleidigung. Eine solche Verkehrung der Situation i
aber an sich nicht komisch, sondern trägt vielmehr den Kei
und die Möglichkeit zum Tragischen in sich. Betrachten w
einmal diese Abbitteszene am Ende des ersten Aktes.

Monsieur de Sotenville

Allons, mon gendre, faites satisfaction à Monsieur.

George Dandin

Comment satisfaction?

Monsieur de Sotenville

Oui, cela se doit dans les règles pour l'avoir à tort accus

George Dandin

C'est une chose, moi, dont je ne demeure pas d'accord, d
l'avoir à tort accusé, et je sais bien ce que j'en pense.

Monsieur de Sotenville

Il n'importe. Quelque pensée qui vous puisse rester, il
nié: c'est satisfaire les personnes, et l'on n'a nul droit de s
plaindre de tout homme qui se dédit.

George Dandin

Si bien donc que si je le trouvois couché avec ma femm
il en seroit quitte pour se dédire?

Monsieur de Sotenville

Point de raisonnement. Faites-lui les excuses que je vou
dis.

George Dandin

Moi, je lui ferai encore des excuses après . . .?

Monsieur de Sotenville

Allons, vous dis-je. Il n'y a rien à balancer, et vous n'avez que faire d'avoir peur d'en trop faire, puisque c'est moi qui vous conduis.

George Dandin

Je ne saurois...

Monsieur de Sotenville

Corbleu! mon gendre, ne m'échauffez pas la bile: je me mettrois avec lui contre vous. Allons, laissez-vous gouverner par moi.

George Dandin

Ah! George Dandin!

Was uns hier wichtig werden muss, das sind die beständigen Fragen, das Raisonnement, welches George Dandin der vollkommenen Sinnlosigkeit des Geschehens entgegenzusetzen sucht, die sich in der gleichen Szene in dem Satz konzentriert: J'enrage de bon cœur d'avoir tort, lorsque j'ai raison. Von diesem Punkt aus wäre es durchaus möglich, den George Dandin zu einer tragischen Gestalt zu entwickeln, dann nämlich, wenn er sein Fragen mit unerbittlicher Konsequenz weiterführen würde, ohne doch eine Antwort zu finden, wenn er kraft seiner Vernunft versuchen würde, seine Situation zu Ende zu denken und dabei doch nur immer wieder auf einen furchtbaren Widersinn stossen müsste. Wahnsinn oder Tod, das wäre schliesslich der notwendige Ausgang. Racine hat in der Schlussszene seiner *Andromaque* genau diese Situation in grauser Tragik verwirklicht. Jeder Sinnzusammenhang in Orests Bewusstsein zerreisst, seine Rede wird zu einem einzigen Fragen, und es bleibt ihm nur die Flucht in den Wahnsinn, in eine Welt, wo alle diese Sinnlosigkeit wieder sinnvoll wird.

Nun aber hat Molière keine Tragödie geschrieben, sondern eine Komödie, um vorerst diesen allgemeinsten Gattungsausdruck zu gebrauchen. Das will aber nicht etwa heissen, er habe das Problem weniger ernst genommen als der Tragödiendichter; er hat es nur anders gelöst. Denn Komiker wie Tragiker wollen dasselbe, beide versuchen, unartikulierte Möglichkeiten

des Menschseins so auszukristallisieren, dass dabei ein Sin fassbar wird. Darin besteht die reinigende, befreiende Kraf der Poesie und des Dramas im besonderen. Und wir müsse uns nun fragen: Auf welche Weise kann das komische Elemen in diesem Stück die gewollte Befreiung bewirken?

Gehen wir noch einmal zur gleichen Szene zurück, an de wir vorhin die tragische Möglichkeit abgelesen haben. Es is zwar so, dass George Dandin fragt, räsonniert, aber die be ständigen Unterbrechungen durch M. de Sotenville lasse seine Revolte immer im Anfange stecken bleiben, bis sie etwa Stereotypes bekommt und die Szene schliesslich in einer mecha nisch-marionettenhaften Zeremonie ausläuft. Es ist Georg Dandin verunmöglicht, zu Ende zu denken bis zur tödliche Ausweglosigkeit, wohl aber kann er immer wieder von vorn anfangen. Frage und Unterbrechung, Vorsprechen und Nach sprechen lösen sich gewissermassen vom Zusammenhang un wir sind gezwungen, ihrer dynamischen Eigengesetzlichkeit z folgen. Molière wählt also Mittel der Farce [1], d. h. er führt da Geschehen über in rein äusserlich-körperhafte Effekte, die un von der Spannung, in die wir mit dem Helden zugleich hinein geraten waren, ablenken, so dass wir entspannt werden un lachen. Und wie könnte es auch anders sein! Was für ein an deres komisches Mittel wäre hier zu gebrauchen, da es ja nich darum geht, einen tölpelhaften Bauern, der es hoch im Kop hatte, zu «korrigieren», und auch nicht um die Verspottun sozialer Mißstände, sondern darum, das grauenhafte Eingefan gensein des Menschen ins Unabänderliche erträglich und Lebe darin überhaupt lebensmöglich zu machen. Denn nichts ande res will Molières Komik hier, als den dynamischen Lebens impuls um jeden Preis zu retten und immer wieder ein neue «Probieren wir's noch einmal» zu ermöglichen.

Ablenkung von der Spannung des konsequenten zu End Denkens und damit Schaffung einer Entspannung, die eine Impuls zum Leben, zum Neuanfangen auslöst — das ist nu als wichtige Funktion des Farcenelementes deutlich geworden Zwei weitere Beispiele mögen das noch besser zeigen. Im erste

---

[1] Vgl. zum Problem der Farce bei Molière: Elisabeth Brock-Sulzer *Molière und die Farce, Trivium V* (1947), Heft 1.

Akt gibt es eine Stelle, die sich ganz ähnlich verhält wie die besprochene. Nach der Erklärung Clitandres, er habe nie daran gedacht, Angélique den Hof zu machen, finden sich beide Sotenvilles befriedigt. George Dandin ist ins Unrecht gesetzt.

Monsieur de Sotenville

Vous voilà satisfait, mon gendre. Que dites-vous à cela?

George Dandin

Je dis que ce sont là des contes à dormir debout; que je sais bien ce que je sais, et que tantôt, puisqu'il faut parler, elle a reçu une ambassade de sa part.

Wieder haben wir die gleiche festgefahrene Situation, den gleichen gefährlichen Punkt des Stillstandes, wo alles ins Hoffnungslose, Verzweifelte zu versinken droht. Molière aber will gerade das nicht, er will die Bewegung, und mit welcher Kunst versteht er es, den glücklichen Schwung zu finden, das Geschehen weiterzureissen.

Angélique

Moi, j'ai reçu une ambassade?

Clitandre

J'ai envoyé une ambassade?

Angélique

Claudine.

Clitandre

Est-il vrai?

Claudine

Par ma foi, voilà une étrange fausseté!

George Dandin

Taisez-vous, carogne que vous êtes. Je sais de vos nouvelles, et c'est vous qui tantôt avez introduit le courrier.

Claudine

Qui, moi?

George Dandin

Oui, vous. Ne faites point tant la sucrée.

Claudine

Hélas! que le monde aujourd'hui est rempli de méchan ceté, de m'aller soupçonner ainsi, moi qui suis l'innocenc même!

George Dandin

Taisez-vous, bonne pièce. Vous faites la sournoise; mais j vous connois il y a longtemps, et vous êtes une déssalée.

Die Spannung, die sich in George Dandin aufgestaut hatte wird in spielerische Bewegung aufgelöst. Wie ein Spielbal wandert das Wort ambassade von George Dandin zu Angé lique, von Angélique zu Clitandre, die Bewegung pflanzt sich fort zu Claudine, und schliesslich führt das Ganze zu eine im Moment höchst nebensächlichen Zankerei zwischen Georg Dandin und dem Dienstmädchen, in der die aufgestaute Kraf verpufft. Wir sind auf ein Nebengeleise geraten und lache – und George Dandin ist noch einmal davongekommen.

Fast am deutlichsten erleben wir das farcenhafte Ablenkungs manöver in der vierten Szene des ersten Aktes. Der empört Dandin kommt zu den Schwiegereltern, um seine Klage vo zubringen, aber wiederum wird er verhindert, überhaupt zu Sache zu kommen, weil er sich mit so nebensächlichen Dinge wie Begrüssung und Anrede herumzuschlagen hat. Und wiede bleibt es nicht dabei. Die Bewegung geht weiter, indem M. d Sotenville höchst unvorsichtiger-, aber auch höchst amüsante weise die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und sich nun seine seits gegen die Angriffslust seiner Frau behaupten muss. E hat sich gleichsam eine Nebenfront gebildet und wir finde Zeit, Atem zu schöpfen.

Wenn wir aber diese Beispiele nun überschauen, könne wir uns vielleicht doch nicht so ganz befriedigt fühlen. Ist nich die Unterbrechung durch Mme de Sotenville nur wieder ei Angriff auf den verzweifelten Schwiegersohn? Bedeutet nich jene Abbitteszene trotz allem eine himmelschreiende Demüt gung? Und liegt nicht letzten Endes in dem ständigen vo vorn, in dem fortwährenden Zurückfallen auf den Nullpunk etwas unheimlich Grauenhaftes? Es ist in der Tat ein gefäh liches Spiel, das Molière spielt, ein halsbrecherisches Balan

cieren auf der Grenze zwischen dem Lächerlichen und dem Scheusslichen, und der Dichter selbst hat das auch ganz genau gewusst. Als wolle er die Ausgleichs- und Entspannungskraft des Komischen erproben, treibt er die Spannung immer mehr auf die Spitze. Gemäss dem Rhythmus der Farce laufen zwar die drei Akte völlig parallel. Die gleiche Handlung setzt dreimal von vorn an und endet mit dem «j'ai tort, lorsque j'ai raison» des Genasführten. Aber es besteht ein gradueller Unterschied. Am Ende des ersten Aktes wird es George Dandin klargemacht, dass seine Frau unschuldig ist. Im zweiten Akt erweist es sich, dass sie nicht nur unschuldig ist, sondern die Ehre ihres Hauses mit grösster Tapferkeit verteidigt. Im dritten Akte schliesslich wird ihm bewiesen, dass nicht nur Angélique unschuldig ist, sondern dass vielmehr sie Grund zum Klagen über seinen liederlichen Lebenswandel hat. Es ist, als ob der Dichter den einmal gefundenen Akkord immer wieder, aber von Akt zu Akt stärker anschlagen würde, bis die Saiten zu zerspringen drohen, und es ist ihm denn auch der letzte Akt über diesem Experiment auseinandergebrochen. Die Nachtszene des Anfangs, welche ohne Zweifel die unbeschwert-lustigste des ganzen Stückes ist, steht im krassen Gegensatz zum grausamen Schluss. Da finden im Dunkeln die unwahrscheinlichsten Verwechslungen statt; George Dandin will mit dem Diener sprechen und geht natürlich in der verkehrten Richtung, um zuletzt doch unversehens mit ihm zusammenzuprallen. Die vordergründigste, körperhafteste Situationskomik wird ins Feld geführt, um den düsteren Schluss einigermassen aufzuwiegen. —

Ich habe bis jetzt zu zeigen versucht, auf welche Art Molière den *George Dandin* zur Komödie werden lässt. Wir haben gesehen, dass er sich dabei notwendigerweise schwankhafter Elemente bedient, und sind auch auf die Grenzen solcher Komik aufmerksam geworden. Nun bleibt zum Schluss noch die Frage offen: Ist *George Dandin* eine Farce? Um eine Antwort darauf geben zu können, muss man sich die Gestalt des Helden vor Augen führen; denn der Held der Farce muss eine festgelegte, typisierte Figur sein, eine Puppe fast, die mit andern, ebenso schematisierten Figuren in Szene gesetzt wird. Man braucht nur einen Blick in den kleinen einaktigen Schwank

La Jalousie du Barbouillé zu tun, der die Vorstufe zu unserem Stück bildet, um den Unterschied zu sehen. Dort ist der Barbouillé wirklich nichts als eifersüchtig, die Frau nichts als méchante, der Doktor nichts als gelehrt. George Dandin aber ist ein Mensch aus Fleisch und Blut, freilich ein in jeder Hinsicht unbedeutender: bieder, eitel, linkisch, schlagfertig, grob — ein Durchschnittsmensch, dem das Unglück passiert, in seinem Leben unendlich viel Pech zu haben.

Nun aber geschieht das Merkwürdige, dass uns dieser Mensch im Verlaufe des Stückes doch immer wieder als Farcenfigur entgegentritt, und zwar wird das vor allem in den Monologen deutlich.

> Ah! qu'une femme Demoiselle est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme!

So beginnt er das Stück. «Une leçon bien parlante» also will George Dandin uns geben, als ein Beispiel will er sich selbst darstellen.

Im zweiten Monolog heisst es: Voilà ce que c'est d'avoir voulu épouser une Demoiselle. Gleichsam mit dem Finger weist er auf sich und charakterisiert ganz stereotyp die gleiche Situation, als wollte er sagen: Seht, wir spielen Theater und ich habe die Rolle des Cocu. Eine *Rolle* will er spielen und wenn wir von ihm die Worte hören:

> Je ne dis mot, car je ne gagnerois rien à parler, et jamais il ne s'est rien vu d'égal à ma disgrâce. Oui, j'admire mon malheur, et la subtile adresse de ma carogne de femme pour se donner toujours raison et me faire avoir tort —

klingt da nicht in diesem Oui ein Jasagen zur übernommenen Rolle mit? Und fühlen wir uns nicht wiederum erinnert an das grosse Ja der Tragödie jener Zeit? An Orest, der ein vollkommenes Beispiel des Unglücks sein will, an Bérénice, die gleichfalls im grossen Welttheater die Geschichte der innigsten und unglückseligsten Liebe darstellen möchte. Hier begegnen sich der klassische Komiker und der klassische Tragiker.

George Dandin ist eine Farce, aber nicht in dem Sinn, dass der Dichter die Hauptfigur von vornherein als Marionette auf die Bühne stellte. Sondern er lässt den Helden heraustreten aus seinem individuellen Sein, das zur Ausweglosigkeit verdammt ist, und lässt ihn etwas *bedeuten,* indem er ihm eine Rolle gibt. Die Sinnlosigkeit des Lebens wird zum Sinn des Theaters.

Erst diese Tatsache erklärt uns die Distanz, die wir gewinnen, ermöglicht die reine, befreiende Auswirkung des komischen Elementes. Wir können lachen, wenn der Betrogene am Schluss den Männern, die wie er eine böse Frau geheiratet haben, den Rat gibt, sich kopfvoran ins Wasser zu stürzen; denn er selbst hat es ja nicht getan und wird es auch nicht tun. Er ist ins alte Kostüm des Cocu geschlüpft und hat uns die Farce vom betrogenen Ehemann vorgespielt. Molière hat sein Ziel erreicht. Das Leben, sein innigstes, einziges Anliegen triumphiert.

ZWEI ERZÄHLUNGEN FRANZ KAFKAS

Eine Betrachtung

Von H. S. Reiss.

«*Der Schlag ans Hoftor.*

Es war im Sommer, ein heisser Tag. Ich kam auf dem Nachhauseweg mit meiner Schwester an einem Hoftor vorüber. Ich weiss nicht, schlug sie aus Mutwillen ans Tor oder aus Zerstreutheit oder drohte sie nur mit der Faust und schlug gar nicht. Hundert Schritte weiter an der nach links wendenden Landstrasse begann das Dorf. Wir kannten es nicht, aber gleich nach dem ersten Haus kamen Leute hervor und winkten uns, freundschaftlich oder warnend, selbst erschrocken, gebückt vor Schrecken. Sie zeigten nach dem Hof, an dem wir vorübergekommen waren und erinnerten uns an den Schlag ans Tor. Die Hofbesitzer werden uns verklagen, gleich werde die Untersuchung beginnen. Ich war sehr ruhig und beruhigte auch meine Schwester. Sie hatte den Schlag wahrscheinlich gar nicht getan, und hätte sie ihn getan, so wird nirgends auf der Welt ein Beweis geführt. Ich suchte das auch den Leuten um uns begreiflich zu machen; sie hörten mich an, enthielten sich aber eines Urteils. Später sagten sie, nicht nur meine Schwester, auch ich, als Bruder, werde angeklagt werden. Ich nickte lächelnd. Alle blickten wir zum Hofe zurück, wie man eine ferne Rauchwolke beobachtet und auf die Flamme wartet. Und wirklich, bald sahen wir Reiter ins weite offene Hoftor einreiten. Staub erhob sich, verhüllte alles, nur die Spitzen der hohen Lanzen blinkten. Und kaum war die Truppe im Hof verschwunden, schien sie gleich die Pferde gewendet zu haben und war auf dem Weg zu uns. Ich drängte meine Schwester fort, ich werde alles allein ins Reine bringen. Sie weigerte sich, mich allein zu lassen. Ich sagte, sie solle sich aber wenigtens umkleiden, um in einem besseren Kleid vor die Herren zu treten. Endlich folgte sie und machte sich auf den langen Weg nach Hause. Schon waren die Reiter bei uns, noch von den Pferden herab fragten sie nach meiner Schwester. Sie ist augenblicklich nicht hier, wurde ängstlich geant-

wortet, werde aber später kommen. Die Antwort wurde fast gleichgültig aufgenommen; wichtig schien vor allem, dass sie mich gefunden hatten. Es waren hauptsächlich zwei Herren, der Richter, ein junger, lebhafter Mann und sein stiller Gehilfe, der Assmann genannt wurde. Ich wurde aufgefordert, in die Bauernstube einzutreten. Langsam, den Kopf wiegend, an den Hosenträgern rückend, setzte ich mich unter den scharfen Blicken der Herren in Gang. Noch glaubte ich fast, ein Wort werde genügen, um mich, den Städter, sogar noch unter Ehren, aus diesem Bauernvolk zu befreien. Aber als ich die Schwelle der Stube überschritten hatte, sagte der Richter, der vorgesprungen war und mich schon erwartete: Dieser Mann tut mir leid. Es war aber über allem Zweifel, dass er damit nicht meinen gegenwärtigen Zustand meinte, sondern das, was mit mir geschehen würde. Die Stube sah einer Gefängniszelle ähnlicher als einer Bauernstube. Grosse Steinfliesen, dunkel, ganz kahle Wand, irgendwo eingemauert ein eiserner Ring, in der Mitte etwas, das halb Pritsche, halb Operationstisch war.

Könnte ich noch andere Luft schmecken als die des Gefängnisses? Das ist die grosse Frage oder vielmehr, die wäre es, wenn ich noch Aussicht auf Entlassung hätte.» [1]

Der Eindruck, den man beim ersten Lesen dieser kurzen, symbolischen Erzählung gewinnt, ist ihre aufrüttelnde, quälende, dringliche Atmosphäre, in der die Handlung von völliger Zuversicht und Ahnungslosigkeit des Erzählers bis zum ausweglosen, hoffnungslosen Verderben eilt. Die Wucht der Erzählung, die man verspürt, liegt in ihrer Knappheit, das Unerhörte und auch das Geheimnisvolle des Geschehens aber liegt in der albdruckartigen Traumstimmung. Die Geschichte erscheint wie der Traum eines Besessenen, und auch wie der eines Verlorenen, als sich innere Sicherheit durch schlagartige, unerwartete und irrationale Veränderungen in völlige Wehrlosigkeit und Verzweiflung verwandelt. Hier wird der Fall von Hochmut und Selbstvertrauen geschildert, hier ist die Isolierung des Menschen gestaltet, der sich andern überlegen

---

[1] Franz Kafka, *Gesammelte Werke*. Berlin-Prag 1935—1937. Bd. 5, S. 108—109.

fühlt, ohne es trotz allen Bemühens um Verständnis der Geschehnisse zu sein. Eine falsche Anschauung wird ohne Anführung irgendwelcher rationaler Gründe von ungeheuerlichen, unerklärten Mächten verurteilt. Der Leser wird sich hier ausser der falschen Haltung des Verdammten noch der unheimlichen, unwiderstehlichen Macht der Reiter und Richter und der warnenden Worte der Dorfbewohner erinnern, die der Erzähler mittels der Stimme seiner Vernunft zu überzeugen sucht, wobei er seine Kräfte vergebens anwendet. Vor allem werden die Worte des Richters: «Dieser Mann tut mir leid» im Gedächtnis bleiben, mit denen schon das Schicksal des Erzählers besiegelt scheint, und nach denen die völlige Hoffnungslosigkeit und das schreckliche Sichgewöhnen an eine endgültige Verurteilung, wenn nicht an eine baldige Hinrichtung eines eben noch freien Mannes das logische, unvermeidliche Ende einer absurden und unerklärlichen Entwicklung zu sein scheint. Ein Hauch des Schicksalhaften weht durch die Erzählung. Im Rückblick scheint man das Unabänderliche des Gleitens vom normalen Leben in eine anormale Welt der Nacht und des Traumes zu erkennen zu vermögen. Die Einsamkeit, Isolierung und Verlorenheit des versagenden und deshalb verfolgten Menschen ist klar umrissen. Vieles jedoch bleibt beim ersten Eindruck in schleierhafter Unklarheit. So knapp gefasst die Sprache ist, so treffend die Sätze dem Leser entgegenspringen, so scharf getrennt und gezeichnet Geschehnisse zu sein scheinen, so viel Unverständliches ist in die Thematik gewoben. Unausgesprochene Fragen beunruhigen den Leser: Was ist des Erzählers Schuld? Ist es wirklich der vielleicht nicht einmal ausgeführte Schlag ans Hoftor? Warum muss der Bruder für die Schwester leiden? Wer sind Reiter und Richter und woher kommen sie? Weshalb scheint die Verurteilung so sicher und die Freisprechung so aussichtslos?

Diese Fragen lassen den Betrachter an eine Symbolik denken, in der Geschehnisse, Gestalten und selbst Dinge zu Bildern für einen vielleicht tiefverborgenen Sinn werden, der dann doch dieser absurden, undurchsichtigen und schwer verständlichen Erzählung Inhalt verleihen könnte. Von der Sprache aus wollen wir zuerst eine Deutung zu erhalten suchen.

Der erste Eindruck, den der Leser von der Sprache gewinnt,

sind Knappheit und Genauigkeit, welche der Sprache Schärfe verleihen. Die meisten Sätze springen einem mit Wucht entgegen. Unnötiges scheint weggelassen. Die Sprache ist klar und anschaulich, die Schilderung der Szene lebendig. Es scheint zweierlei Arten von Sätzen zu geben. Die einen, kurz und knapp gefasst, geben einen sachlichen, doch eindrucksvollen Hintergrund für das Geschehen. Die andere Art dagegen besteht aus sich oft lang dahinziehenden, doch sorgfältig gebauten Sätzen, wo der Fluss der Erzählung durch eingeschobene Wortgruppen unterbrochen ist oder durch weitere angehängte Haupt- oder Nebensätze ihm eine neue Wendung gegeben wird, welche die Lage noch genauer und feiner umreisst und näher bestimmt. So werden die Bedenken und der Zwiespalt in der Gedankenwelt des Helden und Kafkas selber dargestellt. Entgegengestellte Sätze oder Satzteile verstärken diese Wirkung. Selbst diese von Unruhe getriebenen Sätze, wo Gedanken und Gefühle hin und her zu irren scheinen, verleihen nicht den Eindruck eines Missbrauches der Sprache, der durch ungenaue, lose Verbindung von Worten entsteht. Man empfindet im Gegenteil, dass eine sichere Hand die Handlung weiterleitet. Zwar wird manchmal durch Wiederholungen, manchmal durch entgegengestellte Sätze oder jäh eingeschobene Wortgruppen innerer Unruhe und weiteren Bedenken Ausdruck verliehen. Die Wortgruppen und die Sätze jedoch entbehren nicht des sicheren und genauen Gebrauches, die eine klare Sprache gewährt, selbst wenn die Bilder, die diese Sprache hervorruft, verzerrt und vage erscheinen. Etwas Peinigendes und Quälendes geht von diesen Sätzen aus, die für die innere Unruhe und Qual des Erzählers zeugt. Kurze, indirekte Redesätze überzeugen von der Dringlichkeit der Gespärche und führen zu gleicher Zeit die Handlung weiter fort. Sie tragen auch zu der traumhaften, nachtartigen Stimmung bei, in der sich das Geschehnis entwickelt und zu der das Taghelle, das Wache, das von der Klarheit der Sprache ausgeht, eigentlich im Gegensatz zu stehen scheint.

Kafkas Aufbau der Sätze und seine Art des Dichtens allein können dieses Paradoxon erklären. Der erste Satz der Erzählung, «Es war im Sommer, ein heisser Tag», ist in seiner Knappheit schon dringlich. Diese Art des Satzbaues klingt

viel stärker, viel plastischer als etwa «Es war ein heisser Ta im Sommer» oder «Es war ein heisser Sommertag». Es ist j doch genügend abgeschlossen als Satz, um nicht unvollende zu erscheinen, das «ein heisser Sommertag» oder «an einem hei sen Tag im Sommer» doch nicht erzielen würde. Das Folge von «ein heisser Tag» auf «es war im Sommer» erhöht di Wirkung. Der nächste Satz dagegen ist vor allem realistisch i seiner Einfachheit. So stellen die beiden ersten Sätze die real stische Einleitung dar, das Fundament der realistischen, prak tischen Wirklichkeit der Geschichte. Sie könnten die Einle tung zu jeder beliebigen Erzählung bilden. Nun kommt de Wendepunkt, wo zum ersten Mal eine seltsam unwirklich Welt erspäht werden kann, die aber der Leser hier doch nu ahnend verspürt. Es ist ein zwar einfach gebauter und kla verständlicher Satz, der jedoch etwas Unergründliches, etwa Unverständliches und Unwirkliches in die bis jetzt normal und ruhige Szene einlässt: «Ich weiss nicht, schlug sie au Mutwillen ans Tor oder aus Zerstreutheit oder drohte sie nu mit der Faust und schlug gar nicht.» Die ganze Unsicherhei des Erzählers kommt durch das Schwanken in seinem Geist zum Ausdruck, als das «oder» der indirekten Frage sich wie derholt. Der Fragwürdigkeit der sinnlichen Wahrnehmung ar sich wird hier Ausdruck verliehen. Dem Leser bleibt ein wenig Bangen, Ungewissenheit und ein nebelhaftes Gewebe von dre möglichen Haltungen der Schwester.

Der nächste Satz ist wieder einfach und realistisch wie der zweite. Erst der fünfte dagegen führt die vom dritten Sat geschaffene Stimmung fort und vergrössert die Unruhe, ja er füllt den Leser mit Erstaunen. Die ersten Worte sind einfach «Wir kannten es (das Dorf) nicht», der Gegensatz dazu wird aber schon durch «aber» ausgedrückt. Der Erzähler berichtet wie die Leute ihn, den Unbekannten, begrüssen. Das Unge wisse ist durch einen kurzen eingeschobenen Satzteil «freund schaftlich oder warnend» ausgedrückt. Zu der Ungewisshei kommt dann noch Furcht; denn diese Leute sind «selbst er schrocken», was durch die genauere Beschreibung «gebückt vor Schrecken» verstärkt wird. Plötzlich ist ein Angstton er klungen, nun scheint die Zukunft selber fragwürdig zu sein. Ein ungewisses Element beherrscht die Lage des Erzählers und

seiner Schwester und scheint alles zu bedrohen. Hier tritt zum ersten Mal das Unerwartete und Irrationale des Geschehnisses durch dieses «Wir kannten es nicht, aber wir wurden erwartet» in den Vordergrund.

Die Handlung wird nun durch kurze Sätze weitergeführt. Knappe Redesätze verschärfen den schon gewonnenen Eindruck von Jähheit. Diese Sätze entsprechen in ihrer beinahe schroffen Knappheit, wo indirekte Redesätze ohne Gebrauch der einführenden Worte stehen, der expressionistischen Ausdrucksweise. Die Drohung «Die Hofbesitzer werden uns verklagen, gleich werde die Untersuchung beginnen», könnte kaum knapper ausgedrückt werden. An die Haltung des Erzählers, besonders auf sein Selbstvertrauen, das sich auf die Überlegenheit seiner Vernunft verlässt, wird durch die mit «ich» beginnenden Sätze angespielt, die jedesmal übrigens einer überlegenen Stimmung Ausdruck geben.

«Ich war sehr ruhig.»
«Ich suchte den Leuten begreiflich zu machen.»
«Ich nickte lächelnd.»
«Ich drängte meine Schwester fort.»
«Ich werde alles allein ins Reine bringen.»
«Ich sagte, sie solle sich aber wenigstens umkleiden.»

Die eingeschobenen Sätze, die nicht die Gedanken oder Taten des Erzählers zum Ausdruck bringen, sind von einer Knappheit, die expressionistisch ist. Jedesmal wird durch einen Satz, ja durch einen Satzteil ein konkretes Bild eines Ereignisses hervorgerufen, wie etwa ein Kamerabild in einem Film.

Sätze wie:

«Alle blickten zum Hofe zurück,
Und wirklich, bald sahen wir Reiter ins weit offene Hoftor einreiten. Staub erhob sich, verhüllte alles, nur die Spitzen der hohen Lanzen blinkten.»

zeigen je eine solche Veränderung des Bildes. In den nächsten Sätzen erhöht sich das Tempo, als die Handlung sich dem Höhepunkt nähert. Nun verändert sich das Bild Satzteil um Satzteil.

«Und kaum war die Truppe im Hofe verschwunden, schien sie gleich die Pferde gewendet zu haben und war auf dem Weg zu uns.»

Zur gleichen Zeit mit diesen so geschwind an den Augen des Erzählers vorbeieilenden Ereignissen werden andere Geschehnisse beschrieben, die mit der Entwicklung der Geschichte nichts zu tun haben. Triviale, nebensächliche Dinge werden erwähnt, die der Erzählung zeitweilig einen komischen Anstrich geben. Die Schwester wird zum Weggehen überredet, indem sie dazu angeregt wird, ein besseres Kleid für die Herren anzuziehen. Obwohl diese Szene im Vergleich zu der nächsten, wo die heranreitenden Reiter von den Dorfbewohnern begrüsst werden, unwichtig, ja sogar unnötig erscheint und sie auf alle Fälle in einem vollkommenen Gegensatz zueinander stehen, ist in dem Aufbau der Sätze kein Unterschied zu erkennen. Die indirekten Redesätze, die Knappheit der Satzteile und die Einfachheit der Redesätze ist vor allem bemerkenswert.

Die Erzählung eilt nun dem Ende zu. Da ist jedoch zu bemerken die erneute Erwähnung von ein oder zwei nebensächlichen Momenten, bevor die Erzählung zu ihrem Ende kommt. Die Erwähnung des Namens des Gehilfen Assmann unterstreicht den flüchtigen Eindruck, den der Erzähler von den sich überstürzenden Geschehnissen erhält. Der Gebrauch des Wortes «hauptsächlich» verstärkt dies. Dadurch kommt das Eilige der Geschehnisse zum Ausdruck.

Das indirekte «Ich wurde aufgefordert, in die Stube einzutreten», wo zum ersten Mal ein Satz, der mit «Ich» anfängt, im Passiv gebraucht wird, deutet vielleicht schon auf die veränderte Situation hin. Die Beschreibung seiner Bewegungen durch «Langsam, den Kopf wiegend, an den Hosenträgern rükkend» gibt ein seltsames Bild von der Reaktion des Erzählers. Auch hier fliessen die Sätze nicht gleichmässig, sondern jeder Satzteil beschreibt eine andere Haltung des Erzählers. Nun wird der Zwiespalt und Kampf in seinem Innern dargestellt. Eine Wortgruppe nach der andern untergräbt sein Vertrauen. Zuerst wird dieses geschildert, aber doch schon etwas eingeschränkt durch das eingeschobene Wort «fast», das im Gegensatz zu Worten wie «Städter, sogar noch unter Ehren»,

steht. Alle Hoffnungen werden aber schon im nächsten Satz zu nichte, der bezeichnend mit «Aber» anfängt.

Die Worte des Richters sind wieder ausdrucksvoll in ihrer Knappheit. Sie stellen die Schwierigkeit seiner Lage dar. Sie verschiebt sich; seine Gedanken eilen einem völligen Zustand der Verzweiflung zu. Der nächste Satz geht weit über die Stimmung dieses Satzes hinaus. Die Beschreibung der neuen Umgebung gibt dieser Hoffnungslosigkeit Gestalt. Die stichartig eingefügten Worte, die keinen grammatisch vollständigen Satz bilden, aber in ihrer ruckartigen Weise den Eindruck des Erzählers wiedergeben und seine Stimmung widerspiegeln, sind dem expressionistischen Sprachgebrauch näher als dem impressionistischen, was auch durch das Jähe, Ruckartige zum Ausdruck kommt.

Der letzte Satz beschreibt dann ein völliges Abstürzen in die Verzweiflung; denn die eine grosse Frage, die schliesslich noch besteht, ist, ob er sich noch andere Luft ausser Gefängnisluft überhaupt vorstellen könne. Dies wird durch eine weitere Bedingung charakteristischerweise ausgedrückt, denn «ein oder vielmehr» mit einem folgenden Konjunktiv und angehängten Bedingungssatz wird die anscheinende Ausweglosigkeit der Lage auf diese Weise fein und scharf umrissen. Das Ende verläuft also in einer Stellung der Verzweiflung.

In dieser Erzählung also entwickelt sich die Stimmung von der Zuversicht zur Verzweiflung, aber in einer anderen Erzählung, *Die Prüfung,* läuft sie in entgegengesetzter Richtung, von der Verzweiflung kommt sie zur Hoffnung.

«*Die Prüfung.*

Ich bin ein Diener, aber es ist keine Arbeit für mich da. Ich bin ängstlich und dränge mich nicht vor, ja ich dränge mich nicht einmal in eine Reihe mit den andern, aber das ist nur die eine Ursache meines Nichtbeschäftigtseins, es ist auch möglich, dass es mit meinem Nichtbeschäftigtsein überhaupt nichts zu tun hat, die Hauptsache ist jedenfalls, dass ich nicht zum Dienst gerufen werde, andere sind gerufen worden und haben sich nicht mehr darum beworben als ich, ja haben vielleicht nicht einmal den Wunsch gehabt, gerufen zu werden, während ich ihn wenigstens manchmal sehr stark habe.

So liege ich also auf der Pritsche in der Gesindestube, schaue zu den Balken auf der Decke hinauf, schlafe ein, wache auf und schlafe schon wieder ein. Manchmal gehe ich hinüber ins Wirtshaus, wo ein saures Bier ausgeschenkt wird, manchmal habe ich schon vor Widerwillen ein Glas davon ausgeschüttet; dann aber trinke ich es wieder. Ich sitze gern dort, weil ich hinter dem geschlossenen kleinen Fenster, ohne von irgend jemandem entdeckt werden zu können, zu den Fenstern unseres Hauses hinübersehen kann. Man sieht ja dort nicht viel; hier gegen die Strasse liegen, glaube ich, nur die Fenster der Korridore und überdies nicht jener Korridore, die zu den Wohnungen der Herrschaft führen. Es ist möglich, dass ich mich aber auch irre, irgend jemand hat es einmal, ohne dass ich ihn gefragt hätte, behauptet und der allgemeine Eindruck dieser Hausfront bestätigt das. Selten nur werden die Fenster geöffnet, und wenn es geschieht, tut es ein Diener und lehnt sich dann wohl auch an die Brüstung, um ein Weilchen hinunterzusehen. Es sind also Korridore, wo er nicht überrascht werden kann. Übrigens kenne ich diese Diener nicht, die ständig oben beschäftigten Diener schlafen anderswo, nicht in meiner Stube.

Einmal, als ich ins Wirtshaus kam, sass auf meinem Beobachtungsplatz schon ein Gast. Ich wagte nicht genau hinzusehn und wollte mich gleich in der Tür wieder umdrehn und weggehn. Aber der Gast rief mich zu sich, und es zeigte sich, dass er auch ein Diener war, den ich schon einmal irgendwo gesehn hatte, ohne aber bisher mit ihm gesprochen zu haben.

‚Warum willst du fortlaufen: Setz dich her und trink! Ich zahl's.' So setzte ich mich also. Er fragte mich einiges, aber ich konnte es nicht beantworten, ja, ich verstand nicht einmal die Fragen. Ich sagte deshalb: ‚Vielleicht reut es dich jetzt, dass du mich eingeladen hast, dann gehe ich', und ich wollte schon aufstehn. Aber er langte mit seiner Hand über den Tisch herüber und drückte mich nieder: ‚Bleib', sagte er, ‚das war ja nur eine Prüfung. Wer die Fragen nicht beantwortet, hat die Prüfung bestanden.'» [1]

---

[1] Bd. 5, S. 135—136.

Schon die ersten Worte dieser Erzählung lassen keinen Zweifel an der Stimmung des Erzählers. Es ist in seiner Direktheit ein für Kafka charakteristischer Anfang. «Ich bin ein Diener, aber es ist keine Arbeit für mich da.» Die Schwierigkeit seiner Lage wird sofort klargestellt. Beim Weiterlesen werden durch den nächsten Satz, der im Gegensatz zum ersten sehr lang ist, Nebengedanken hervorgerufen, die einmal sogar die Richtigkeit der im ersten Satz ausgesprochenen Behauptung bestreiten. Dieser lange Satz legt die Angst des Erzählers fest. Er sagt es selber. «Ich bin ängstlich.» Seine Furcht und die Unsicherheit seiner Lage werden durch diesen unsicheren, von Zweifeln und Wiederholungen vollen Satz dargestellt.

Die nächsten Sätze verstärken den schon gewonnenen Eindruck des Hin- und Herirrens seiner Gedanken, seiner inneren Unsicherheit und Verzweiflung. Eine Art von Hoffnungslosigkeit strömt von dem ersten Satz des zweiten Abschnittes aus, die an die Stimmung im letzten Teil von *Der Schlag ans Hoftor erinnert.* «So liege ich also auf der Pritsche in der Gesindestube, schaue zu den Balken auf der Decke hinauf, schlafe ein, wache auf und schlafe schon wieder ein.» In einer ähnlichen Stimmung mag sich wohl der Erzähler in der vorigen Erzählung befunden haben, als er sich in dieser gefängnisartigen Stube befand, wo auch das Bild der Pritzsche erscheint.

Dieses Hin- und Herirren in demselben Satz, wie es der zweite und auch der vierte Satz so klar darstellen, entspringt einer ähnlichen Stimmung, aus der heraus manche gequälte, unruhige Sätze in der vorigen Erzählung geschrieben sind. Der absolute Gegensatz des vierten Satzes, der durch das gegenübergestellte «manchmal» hervorgerufen wird, entspricht derselben Stimmung, die durch ein andauerndes Hin- und Herschwanken eben gekennzeichnet ist.

Wiederholungen einiger Worte lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich. Wie bereits an anderen Stellen bemerkt, zaubert er durch diese Wiederholungen «Bilder» herauf, die für seine Gedankengänge äusserst bezeichnend sind. «Diener» und «nichtbeschäftigt sein», «Korridor» und «rufen» sind die Worte, die widerhallen und ein Bild von des Erzählers Befürchtungen und Wünsche entwerfen. Es ist schrecklich, ein Diener zu sein, der nicht beschäftigt ist, es aber sein möchte.

Die endlosen Korridore, die auf das *Schloss* und den *Prozess* einen so unheimlich verzerrten Schatten werfen, geben seiner Angst Gestalt, dort verloren umher zu irren, wo das Rufen nach Berufung ergebnislos verhallt. Die Unsicherheit des Erzählers wird auch hier unterstrichen, indem durch das entgegengestellte «manchmal-manchmal», die verschiedenen Möglichkeiten seiner Handlungsweise ausgedrückt werden. Auch tritt sie in einem Satz wie «Man sieht ja dort nicht viel, hier gegen die Strasse liegen, glaube ich, nur die Fenster der Korridore und überdies nicht jener Korridore, die zu den Wohnungen der Herrschaften führen», hervor. Hier wird dadurch, dass der Satzteil «glaube ich» in den Satz erst an späterer Stelle anstatt an seiner Spitze zu stehen kommt, ausserdem noch die Worte «überdies nicht jener Korridore» angehängt werden, die Betonung etwas verschoben und seine nachträglich auftretende Bedenken, die immer seiner Unsicherheit entspringen, hervorgebracht. So werden seine Befürchtungen eingeschränkt, die Betonung verschoben und durch dieses Hin und Her die Geschichte vorwärtsgetragen.

Das Ende der Erzählung erfolgt wiederum in ganz einfachen Worten. Die Wirkung der Sätze liegt in ihrer Einfachheit, obwohl Kafka auch hier wieder wie etwa in den Sätzen «Er fragte mich einiges, aber ich konnte es nicht beantworten, ja, ich verstand nicht einmal die Fragen, die ganze Unsicherheit und Ungewissheit des Erzählers darstellt, indem er zu der ursprünglichen Behauptung noch einen Satzteil hinzufügt, wodurch dann diese eingeschränkt wird.

Diese Erzählung endet im Gegensatz zu der vorigen in einem Zustand von vager Hoffnung, da eben selbst der nichtbeschäftigte Diener ohne Berufung die Prüfung bestanden hat, weil er die Fragen nicht beantwortet. Was für Fragen, was für eine Prüfung gemeint ist, bleibt offen und unklar. Geheimnisvolles, Unergründliches und auch Unverständliches bleibt dem Leser von beiden Erzählungen und ist, ohne weitere Schriften und Aufzeichnungen heranzuziehen, auch kaum erklärbar und wird wohl auch, ohne weitere noch nicht bekannte dokumentarische Beweise, nie geklärt werden können.

Was dem Leser dieser Erzählungen wohl vor allem bemerkenswert erscheinen mag, ist die Einfachheit und Genauigkeit

der Sprache, das Vage und oft Unverständliche der Sinnbilder. Die Methode, mit der Kafka vor allem die Aufmerksamkeit des Lesers an sich zu fesseln sucht, ist durch das Wiederholen von Worten oder Gedanken gekennzeichnet, mittels der er die eigene Beschäftigung mit dem selben Problem versinnbildlicht. Das innere Hin und Her des Erzählers wird durch gegenübergestellte Sätze oder durch dauerndes Verschieben der Betonung, durch eingeschobene oder angehängte, einschränkende Satzteile dargestellt.

Diese Art der Darstellung ist charakteristisch für Kafka. In den anderen Werken lassen sich viele Beispiele dieser Methode finden. Das Verschieben der Auffassung des Erzählers von Satzteil zu Satzteil wird durch eingeschobene Wortgruppen und sich wiederholenden Konjunktiv ausgedrückt. Vielleicht das beste Beispiel dieser Art ist in der Erzählung *Der Bau* zu finden. Das Ende dieser Erzählung stellt solche Schwankungen dar. Dort schwenkt der Pendel seiner Stimmung langsam hin und her zitternd in einen von Hoffnung erfüllten Zustand ein:

> «In beider Hinsicht wird entscheidend sein, ob und was das Tier von mir weiss. Je mehr ich darüber nachdenke, desto unwahrscheinlicher scheint es mir, dass das Tier mich überhaupt gehört hat: Es ist möglich, wenn auch mir unvorstellbar, dass es sonst irgendwelche Nachrichten über mich hat, aber gehört hat es mich wohl nicht. Solange ich nichts von ihm wusste, kann es mich überhaupt nicht gehört haben, denn da verhielt ich mich still, es gibt nichts stilleres als das Wiedersehen mit dem Bau, dann, als ich die Versuchsgrabungen machte, hätte es mich wohl hören können, obwohl meine Art zu graben sehr wenig Lärm machte, wenn es mich aber gehört hätte, hätte doch auch ich etwas davon bemerken müssen, es hätte doch wenigstens in der Arbeit öfters innehalten müssen und horchen. — Aber alles blieb unverändert.» [1]

Die Sätze laufen hier weiter, da der Gedankenfluss nicht zu Ende kommt, sondern durch weitere Haupt- und Nebensätze

---

[1] Bd. 5, S. 214.

in Nebenbette gelenkt wird, die die Lage näher bestimmen sollen. Durch das Wiederholen von «hören» und des Konjunktivs «hätte» wird dem Qualvollen der Gedanken, die immer auf denselben Punkt zurückkommen, Ausdruck verliehen.

Ähnlich wird durch das Wiederholen von Worten, die für Kafka bezeichnend sind wie «verstanden» und des Konjunktivs von Bedingungssätzen und von kurzen, knappen Satzteilen die Intensität des inneren Kampfes beschrieben, als Josef K. in der Kathedrale dem Unheimlichen gegenüber steht und seines nächsten Schrittes nicht gewiss ist:

> «K. stockte und sah vor sich auf den Boden. Vorläufig war er noch frei, er konnte noch weitergehen und durch eine der drei kleinen dunklen Holztüren, die nicht weit von ihm waren, sich davonmachen. Es würde eben bedeuten, dass er nicht verstanden hatte, oder dass er zwar verstanden hatte, sich aber darum nicht kümmern wollte. Falls er sich aber umdrehte, war er festgehalten, denn dann hätte er das Geständnis gemacht, dass er gut verstanden hatte, dass er wirklich der Angerufene war und dass er auch folgen wollte. Hätte der Geistliche nochmals gerufen, wäre K. gewiss fortgegangen, aber da alles still blieb, solange K. auch wartete, drehte er doch ein wenig den Kopf, denn er wollte sehen, was der Geistliche jetzt mache.» [1]

Das Wiederholen von Worten wie «verstanden» oder wie schon vorher erwähnt «hören» ist bezeichnend, da Kafka sich so stark um Verständnis und um die Möglichkeit zu «hören» bemüht. Das Gegenüberstellen von zwei Ansichten, die von allen Seiten überlegt und zerlegt werden, indem Satz nach Satz, ja sogar Satzteil nach Satzteil, entgegengesetzte Argumente angeführt werden, tritt oft bei Kafka in Erscheinung, wie man es in dem ersten Abschnitt des fünften Kapitels des *Schlosses* erkennen kann.

> «Die Besprechung mit dem Vorsteher macht K. fast zu seiner eigenen Verwunderung wenig Sorgen. Er suchte es dadurch zu erklären, dass nach seinen bisherigen Erfahrungen der amtliche Verkehr mit den gräflichen Behörden für ihn sehr ein-

---

[1] Bd. 3, S. 221.

fach gewesen war. Das lag einerseits daran, dass hinsichtlich der Behandlung seiner Angelegenheit offenbar ein für allemal ein bestimmter, äusserlich ihm sehr günstiger Grundsatz ausgegeben worden war und andererseits lag es an der bewunderungswürdigen Einheitlichkeit des Dienstes, die man besonders dort, wo sie scheinbar nicht vorhanden war, als eine besonders vollkommene ahnte. K. war, wenn er manchmal nur an diese Dinge dachte, nicht weit davon entfernt, seine Lage zufriedenstellend zu finden, obwohl er sich immer nach solchen Anfällen des Behagens schnell sagte, dass gerade darin die Gefahr lag.» [1]

Jede Behauptung hat hier ihre Einschränkung. Nichts ist gewiss, alles ist relativ, wie auch jeder Satz seinen Gegen-satz, jeder Satzteil seinen Gegen-satzteil hat. Der zweite Teil einer Behauptung zweifelt hier den ersten an. Die verschiedenen Möglichkeiten werden aufs haargenaueste von allen Seiten betrachtet, wie man es vielleicht nur noch in den okkultischen Schriften der Kabbala findet, mit deren Verfassern Kafka doch wohl eine Temperamentsverwandtschaft hat. Diese Art der Beschreibung ist charakteristisch für Kafka, auf diese Weise wird jede Handlung seiner Erzählungen und Romane vorwärts getrieben. Es zeigt den Mangel an Weite seiner Methode, denn im grossen und ganzen ist sein Werk nichts als sich immer wiederholende, immer verfeinerte Variationen desselben Themas. Es ist kennzeichnend für seinen eigenen seelischen Zustand, dass er selbst, wie man aus einen Tagebüchern wohl schliessen muss, immer denselben Schwankungen unterworfen war.

Ein Eintrag wie der folgende kennzeichnet diese Stimmung:

«Ein endlos trüber Sonntagnachmittag, ganze Tage aufzehrend, ein aus Jahren bestehender Nachmittag, abwechselnd verzweifelt in den Gassen und beruhigt auf dem Kanapee. Manchmal Erstaunen über die fast unaufhörlich vorbeiziehenden farblosen, sinnlosen Wolken.»

«Du bist aufgehoben für einen grossen Montag.
Wohl gesprochen, aber der Sonntag endet nie.» [2]

---

[1] Bd. 4, S. 73.
[2] Bd. 6, S. 111.

Das Hin- und Herschwanken in seinen Sätzen und in Kafkas Geiste kommt in der ganzen Art seiner Erzählung zum Ausdruck, denn überall in seinem Werk wird innere Unsicherheit widergespiegelt. Die Unmöglichkeit der Vernunft, die Umstände des Lebens zu begreifen, wird dargestellt und das vergebliche Bemühen um Klarheit beschrieben. Dieser Mangel an Klarheit findet sein Gegenstück in dem Vagen seiner Bilder. So genau die Sprache Kafkas ist, so unklar sind die Bilder, die er hervorruft. Man weiss keineswegs, was die Schwester, was das Hoftor, was die Prüfung bedeuten, obwohl man doch zu vielen Überlegungen darüber angeregt wird. Der eigentliche Sinn der Erzählungen, wie der Sinn aller seiner Symbole bleibt unklar und verschwommen. Darin beruht das Obskure seiner Werke. Dieses Vage der Bilder ist jedoch kennzeichnend für die ganze Gedankenwelt Kafkas.

Die beiden Erzählungen zeigen zwei Entwicklungen in verschiedenen Richtungen. In der einen wird ein zuversichtlicher und sich selbst vertrauender Mann von einer Stimmung in die andere getrieben, während in der anderen Erzählung ein Mann, voll von Verzweiflung, sich zu einer plötzlichen Hoffnungsstimmung emporrafft. In der einen ist der Stimmungsumschwung einer plötzlichen, unerwarteten Drohung zuzuschreiben, einem plötzlichen Verändern der Lage in der äusseren Umgebung, die hier den inneren Umschwung versinnbildlicht. Die Vernunft ist gescheitert, Verzweiflung ist das Ergebnis, wo nun der Verstand nur noch die weiteren Möglichkeiten innerhalb der Verzweiflung erörtern kann.

In vielem jedoch erinnern diese beiden Erzählungen an andere Werke von Kafka. Nicht nur der Satzbau und die sprachliche Methode, sondern auch die weitere Konstruktion der Erzählung deuten an, dass er in derselben inneren Lage verharrte und sein Problem doch immer das gleiche blieb. Diese Ähnlichkeit der Methode lässt sich besonders bei den Anfängen seiner Erzählungen erkennen, die sich durch ihre Direktheit kennzeichnen und die einen wie *Die Prüfung* sofort dem Ungewöhnlichen gegenüberstellen.

«Ich bin ein Diener, aber es ist keine Arbeit für mich da.»

Wohl am erstaunlichsten ist jedoch der Anfang der Erzählung *Die Verwandlung:*

«Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.» [1]

Ähnlich aufrüttelnd, wenn auch etwas weniger phantastisch, ist der Anfang des Prozessromanes:

«Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hatte, wurde er morgens verhaftet. Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht.» [2]

Auch in einer kurzen Geschichte wie *Die Abweisung* kann der Anfang schon diese ungewöhnliche, irrationale Welt heraufbeschwören:

«Unser Städtchen liegt nicht etwa an der Grenze, bei weitem nicht, zur Grenze ist es noch so weit, dass vielleicht noch niemand aus dem Städtchen dort gewesen ist, wüste Hochländer sind zu durchqueren, aber auch weite, fruchtbare Länder. Man wird müde, wenn man sich nur einen Teil des Weges vorstellt, und mehr als einen Teil des Weges kann man sich gar nicht vorstellen.» [3]

Diese Anfänge sind direkter als der von *Der Schlag ans Hoftor*. In *Das Schloss* dauert es aber anderthalb Seiten, bevor das Ungewöhnliche der Lage des Landvermessers, der sich völlig in seinen Erwartungen über das Schloss, das Dorf und seinen Auftrag getäuscht hat, erkannt wird. Jedoch selbst dort schaffen die ersten Sätze eine seltsame, geheimnisvolle, wenn auch nicht ungewöhnliche phantastische Stimmung, sie erhalten übrigens bei weiterer Betrachtung symbolische Bedeutung und werden mit ihrer Andeutung des Unerreichbaren, der ewigen Ferne und des ewig Unergründlichen des Schlosses ein Sinnbild für das ganze Werk. Knapp gefasst und direkt sind seine Sätze auch hier:

---

[1] Bd. 1, S. 69.
[2] Bd. 3, S. 11.
[3] Bd. 5, S. 83.

«Es war spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schlossberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das grosse Schloss an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstrasse zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.» [1]

Dieses plötzliche Hineinführen in eine ungewöhnliche Lage ist jedoch nicht nur kennzeichnend für Kafkas Methode, sondern man erkennt auch beim Betrachten seines Werkes, dass es seiner ganzen Geisteshaltung entspricht. Denn in seinem Werk, ob es nun in einem Roman wie *Der Prozess* oder *Das Schloss* oder in der obigen Erzählung sei, wird der Mensch in seinem Innern aufgerüttelt, ja wie von Erinnyen aufgepeitscht, und durch dieses ungewöhnliche Erlebnis durch das Zusammentreffen mit irrationalen Mächten in eine wachsende innere Unruhe versetzt.

In dieser von Unruhe beherrschten Welt taucht das Lächerliche und Triviale bei fast allen Werken Kafkas auf. Das Ernste ist bei ihm oft mit dem Komischen vermengt. Dies sieht man in *Der Schlag ans Hoftor,* wo der Erzähler seine Schwester durch lächerliche Beweggründe zum Weggehen überredet. In *Der Prozess* sucht Josef K. nach einem Ausweis, um sich vor den Wächtern zu legitimieren; es fällt ihm zuerst ein Fahrradausweis in die Hände, den er in seiner Aufregung beinahe den Wächtern zeigt, dann erscheint er beinahe im Nachthemd vor dem Aufseher, wenn die Wächter ihn nicht davon abgehalten hätten, die sich dann noch lange über die Qualität seiner Nachthemden mit ihm unterhalten. Gleichfalls frägt Josef K. die beiden Männer, die ihn zu seiner Hinrichtung abholen, ganz unerwarteterweise, auf welchem Theater sie spielen, was der ganzen ernsten Lage für einen Augenblick einen komischen Anstrich gibt. Viele der bedeutendsten Momente des Lebens von K. in *Das Schloss* werden durch komische Ereignisse unterbrochen. So schüttet K. Kognak über das Polster von Klamms Schlitten, als er auf diesen mächtigen Schlossbeamten wartet, oder er schläft übermüdet bei einer wichtigen Unterredung mit einem Beamten ein, der übrigens im Bett liegt und

[1] Bd. 4, S. 11.

dessen Zustand auch auf komische Weise skizziert wird. Nebensächliche, banale Ereignisse spielen ihre Rolle in Kafkas Werken und unterstreichen seinen Sinn für das Komische. Durch das wiederholte Betonen des Lächerlichen und Unbedeutenden im Leben stellt er dar, wie sehr seine Helden die Wichtigkeit ihrer eigenen Person überschätzen. Er erkannte, dass im Humor eine Möglichkeit des Auswegs aus seiner Lage lag, da es dem Menschen das Unbedeutende seines eigenen Bemühens nahe brachte und ihn so zur Demut und Geduld stimmte. [1]

Es ist jedoch oft möglich, dass manches, was lächerlich und beziehungslos in Kafkas Werk erscheint, aus seiner obskuren, privaten Symbolik hervorspringt. Er gebraucht viele Dinge sicherlich als Symbole, die dem Leser schleierhaft bleiben, da sie Sinnbilder für private Erlebnisse Kafkas sind, die nur weitere sich darauf beziehende Veröffentlichungen aus Kafkas Nachlass je klarstellen könnten. Diese Unklarheit bei Kafka wird den Leser immer wieder vor neue Schwierigkeiten stellen. Ein grosser Teil der Anziehungskraft von Kafka liegt jedoch darin, dass seine Symbole verschwommen sind und die Deutung auf mehreren Ebenen erlauben. Seine Symbolik ist Suggestion. Sie errichtet eine neue Welt, wo eine verzerrte Welt als Sinnbild einer unergründlichen, irrationalen Wirklichkeit erscheint. In dieser suggestiven Verzerrung liegt das Faszinierende von Kafkas Kunst. So bleibt das Verbrechen des Erzählers in *Der Schlag ans Hoftor* ungenannt. Es erscheint vernunftsmässig unbedeutend im Vergleich zu der Schnelligkeit und dem Ausmass der Strafe. Doch hier wird angedeutet, was in einer anderen Geschichte, wie etwa *Ein Landarzt* ausgesprochen wird:

> «Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt — es ist niemals gutzumachen.» [2]

Allerdings ist es vielleicht mehr als ein unbedeutender Fehltritt, vielleicht ist es überhaupt als Symbol für die Rebellion gegen die Obrigkeit in jeder Hinsicht zu verstehen, die in der Welt des Menschen die Strafe des Menschen zur Folge hat, die

---

[1] cf. Meinen Aufsatz *Franz Kafka's Conception of Humour,* MLR, vol. XLIV, No. 4.

[2] Bd. 1, S. 40.

im Reiche Gottes das Entziehen der Gnade bedeutet. Das Verbrechen selbst ist nicht klar umrissen. Es mag ein wirklicher Schlag gewesen sein aus Trotz oder Übermut oder aus Zerstreutheit, oder es mag nur der Gedanke an Rebellion gewesen sein, der schon strafbar ist. Dieses Vage der Bilder erklärt die Möglichkeit der vielen verschiedenen und auch zu weitgehenden Deutungen von Kafkas Symbolik. Im Gegensatz zu der Genauigkeit der Sprache stehend, entspringt es wohl der Unruhe in Kafkas Innern, das durch die vielen andauernden Schwankungen seiner Stimmung zum Ausdruck kommt.

Die Verschwommenheit der Sinnbilder hängt wohl auch mit einer Erkenntnis des Geheimnisvollen im Leben zusammen. So ist der Hof in *Der Schlag ans Hoftor,* die Wohnung der Herrschaft, in *Die Prüfung* das Schloss in *Das Schloss* oder das Gericht in *Der Prozess,* von Geheimnis umgeben, denn alle Berichte beruhen nur auf Hörensagen.

In dem Geheimnisvollen wie auch in den andauernden Wiederholungen werden die innersten Gedankengänge Kafkas versinnbildlicht, denn er selber lebte ja in einem anscheinend vergeblichen Warten auf Berufung und wie der Diener in *Die Prüfung* fühlte er sich als nichtbeschäftigter Diener. Dieses Wiederholen entspricht auch seiner ganzen Methode. Immer wieder in seinen Werken kommt er auf dieselben Punkte zurück, die er von allen Seiten zu betrachten oder zu zerlegen sucht, worin sich die ganze innere Unsicherheit und Verkrampftheit seiner Gefühlswelt wie auch die ganze Konzentration seiner Gedanken auf die eine bange Frage nach dem Sinn des Lebens widerspiegelt.

Daraus ist die unruhige, verzweifelte Lage des Dieners zu verstehen, die seinen vereitelten Hoffnungen entspringt, wie es auch K. in *Das Schloss* auf seinem Suchen nach einem Platz im Leben, oder auch Gregor Samsa in *Die Verwandlung* in seinem Ringen um ein würdigeres Dasein erleben. All dies ist kennzeichnend für das persönliche Problem Kafkas, der sich zwar zum Schriftsteller berufen, aber durch seinen Bürodienst in der Ausübung dieser Berufung gehemmt fühlt.

Dieses verzweifelte Ringen nach einem Platz im Leben ist jedoch bei Kafka mit seiner Suche nach Erlösung verbunden. Er begehrte verzweifelt einen Ausweg aus seiner Lage, die ihm

oft nur zu unerträglich erscheint. Wie K. in *Das Schloss,* wie Kafka selber wartet der Diener in *Die Prüfung* auf Erlösung. Kafka fragt sich selber:

> «Wo finde ich Rettung?» [1]

Und an einer anderen Stelle in seinem Tagebuch findet man den Eintrag:

> «Wenn auch keine Erlösung kommt, so will ich doch jeden Augenblick ihrer würdig sein.» [2]

Dieser Drang nach Erlösung und Klarheit über seine Lage ist der Grundton des Schlossromans, aber wie sich seine Erlösung gestaltet, darüber hat K. genau so wenig irgendwelche Vorstellung wie der Diener.

Der letzte Teil der Erzählung *Die Prüfung* stellt ein Umschwenken in ein vages Hoffnungsgefühl dar. Die kryptischen Worte des Gastes, die das insgeheimste, unbestimmte Hoffen Kafkas versinnbildlichen, drücken dies aus:

> «Bleib . . ., das war ja nur eine Prüfung. Wer die Fragen nicht beantwortet, hat die Prüfung bestanden.» In einer solchen Stimmung fühlte sich Kafka wohl «für einen Augenblick gepanzert.» [3]

Dieses Hoffen, dessen Beschaffenheit Kafka selbst als «vage Hoffnung, vages Zutrauen» [4] bezeichnete, entsteht aus seiner Unruhe. Es ist ein Streben nach einem Leben mit erträglichen Bedingungen und mit einem festen inneren Glauben an Gottes allmächtiges und gerechtes Walten. Er suchte einen solchen Zustand im Naturtheater in Oklahoma im letzten Kapitel seines Romans *Amerika* zu gestalten.

Die Frage erhebt sich nun, ob dieses Hoffnungsgefühl ein plötzliches Umschwenken darstellt oder ob es aus der Stimmung des Dieners entspringt. Dies ist keineswegs klar, denn bis zum letzten Satz verbleibt die Stimmung des Dieners in verzweifeltem, stumpfsinnigem Warten, worin er unbegreiflich jedoch auch ohne seine Lage irgendwie zu überprüfen, verharrt. Es kennzeichnet die Haltung von Josef K. in *Der Pro-*

---

[1] Bd. 6, S. 100.
[2] Bd. 6, S. 90.
[3] Bd. 6, S. 69.
[4] Bd. 6, S. 110.

zess, dass er nie zu fragen aufhört, da er sich auf einem unaufhörlichen Suchen nach Wahrheit und Erkenntnis befindet, die ihm ob seiner falschen Haltung verschlossen bleibt. Selbst in den letzten Augenblicken seines Lebens sind ihm noch ungelöste Fragen auf seinen Lippen. Man gewinnt den Eindruck, dass seine Schuld gerade in seinem Vertrauen auf seine eigene Vernunft besteht. Ähnlich ist K.s Versagen in *Das Schloss* oder das des Erzählers in *Der Schlag ans Hoftor* in unberechtigtem Selbstvertrauen oder im Überschätzen seines eigenen Verständnisses begründet. Dies kommt in der Bürgelepisode zum Ausdruck, wo K. nicht mehr fragt und erwägt, sondern müde und erschöpft von seinem Suchen und Fragen, nur mit einer betonten Überlegenheit dessen Hilfsangebote dilettantisch ablehnt und bei Bürgels Ausführungen einschläft. Der Diener in *Die Prüfung* fängt allerdings mit Fragen an, aber bald hört dieses Fragen auf. Die Arbeit des Verstandes wird eingestellt. Aus Trotz oder Abscheu begangene Taten, wie das Wegschütten des Bieres in seiner Verzweiflung, unterbrechen allein seine stumpfsinnige Resignation.

Ob nun diese Ausschaltung des Verstandes nötig ist, um an das Unzerstörbare im Menschen glauben zu können, da Vernunft und Glaube bei Kafka als unvereinbar erscheinen. Karl Rossmann in *Amerika,* der eine andere Haltung einnimmt, ist zu dieser Unterwerfung des Verstandes bereit. Es ist jedoch Geduld, Warten und naive Demut, die ihn zum Beschränken seines Verstandes bringen, der nur im streng begrenzten Kreis wirken kann, wie es in der Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer* zum Ausdruck kommt. Eine gewisse Neigung zu dieser unablässlichen Unterwerfung in Demut ist wohl in der *Prüfung* vorhanden; denn die Abwesenheit der fragenden Vernunft oder die immer grösser werdende innere Abstumpfung führen den Diener zur Unterwerfung des Verstandes und zu einem Glauben, der aus der Verleugnung der Vernunft hervorgeht und verstandesmässig unbegründet erscheint.

Aus Kafkas innerer Unsicherheit ist auch dies andauernde Hin- und Herirren seines Geistes zu verstehen. Er war unruhig, weil er dem Leben wie Kierkegaard in einem absoluten Entweder-Oder gegenüberstand. Im Gegensatz zu dem dänischen Denker fehlte ihm innere Sicherheit ob seines Mangels an fe-

stem Glauben. Er betrachtet alles vom Standpunkt dieses überwältigenden Dranges zum Wesentlichen. Wenn ihm die sinnliche Welt als absurd erschien, so war dies nur, weil er es fast unmöglich fand, in ihr ein Gleichnis für die Welt, die für ihn die einzig wirkliche war, zu entdecken. Kafka war von einem gewaltigen Verlangen getrieben, sich über die letzten Dinge im Klaren zu sein. Unaufhörlich beschäftigte er sich mit der Frage, ob das Leben einen Sinn hat. Darin liegt die grundsätzliche Einheit seiner Werke, die als Fragmente seiner bruchstückartigen Vision entsprechen. Für ihn enthüllt sich das Leben nicht in einem vollendeten Bild. Sein unaufhörliches Streben nach dem anscheinend Unerreichbaren lässt romantische Anklänge ertönen, die man vielleicht auch in seinem verzerrten Wirklichkeitsbild erkennt. Denn viele Bilder in seinem Werk lassen sich eben nicht in ein vernunftsmässiges Mosaik einfügen. Viel Faszinierendes liegt jedoch in diesen Bildern, die sich daraus erklären, dass eben seine Dichtung dem Zustand eines vergeblich nach Glauben ringenden Menschen ohne Glauben entspringt, wo das alltägliche Leben wie ein Angsttraum erscheint, und wo die physischen Dinge absurde Phantasien und nur der Kerker des Daseins und die Lebensangst wirklich zu sein scheinen. Klare, vernunftsmässige Zuversicht kommt nie ganz zum Ausdruck. So bleiben seine Furcht und seine Hoffnung so vage, wie seine Symbole unklar sind. In Kafkas Innern fand ein andauernder Kampf zwischen Vernunft und Glauben statt. Sein Glauben ist nicht auf Vernunft begründet, ja er ist ein Glaube wider die Vernunft. Hoffnung setzt erst ein, wenn der Vernunft nicht mehr getraut wird, Verzweiflung dann, wenn Vernunft über den Glauben wieder die Oberhand gewinnt. Kafka verwirft in seinem Werke die Vernunft, ein anderer romantischer Anklang, denn dem Suchen der Vernunft war ihm kein Finden beschieden:

> «Wer sucht, der findet nicht, aber wer nicht sucht, der wird gefunden.» [1]

Die Verleugnung der Vernunft entsprang bei ihm jedoch einer demütigen Betrachtung des Lebens. Es erschien ihm als

---

[1] Bd. 6, S. 227.

lächerlich und absurd, dass der menschliche Verstand es versuchen konnte, ewige Dinge vernunftsmässig zu begreifen. Seine Welt ist deshalb eine verkehrte Welt, die an des älteren Brueghels Gemälde erinnern würde, wenn sie nicht zu sehr als Zerrspiegel eines von der Angst getriebenen Geistes gestaltet wäre. Sein Werk stellt jedoch keine Flucht in eine masochistische Phantasiewelt dar, sondern es ist eine quälende Schilderung eines Versagens der Mystik. Kafka war trotz seines Strebens nach Unendlichkeit erdgebunden. Er konnte dem Gefängnis seines eigenen Geistes nicht entrinnen:

> «Sein eigener Stirnknochen verlegt ihm den Weg, an seiner eigenen Stirn schlägt er sich blutig.» [1]

In dieser Lage konnte er nur eines tun: *warten.* Ungeduld ist deshalb aller Laster Anfang:

> «Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld, ein vorzeitiges Abbrechen des Methodischen, ein scheinbares Einpfählen der scheinbaren Sache.» [2]

Es verbleibt nur, warten, in der Hoffnung, dass eben derjenige, der die Fragen nicht beantwortet, die Prüfung besteht, und der Versager im äusseren Leben versagt, wie Karl Rossmann, sich Erlösung und ein harmonisches Leben erringen kann, während zur gleichen Zeit der äusserlich im Leben Erfolgreiche wie Josef K. in *Der Prozess* schuldig sein kann und verurteilt werden muss. Dieser Gedanke, dass das Irrationale doch das Wirkliche ist, dass das jüngste Gericht doch anders entscheiden wird, als der äussere und innere Erfolg im diesseitigen Leben, erklärt Kafkas Hoffnung auf Erlösung, die jedoch nie fest verankert werden konnte. Hierin liegt aber auch das Problematische, ja wohl doch Zweifelhafte seiner Lebensphilosophie, der den Abgrund zwischen Glauben und Vernunft nie überbrücken konnte und so leicht auch zu einer Verleugnung der Gültigkeit der Werte des irdischen Lebens führen kann. Denn Kafka fühlte:

> «Es gibt nichts anderes als eine geistige Welt, was wir sinnliche Welt nennen, ist das Böse in der geistigen, und was

---

[1] Bd. 5, S. 280.
[2] Bd. 6, S. 198.

wir böse nennen, ist nur eine Notwendigkeit eines Augenblicks unserer ewigen Entwicklung.» [1]

Und so erscheinen ihm auch alle irdischen Dinge ein geistiges Gegenstück zu besitzen, das allein wahre Bedeutung hat:

«Nur hier ist Leiden Leiden. Nicht so, als ob die, welche hier leiden, anderswo wegen dieses Leidens erhöht werden sollen, sondern so, dass das, was in dieser Leiden heisst, in anderer Welt nur befreit von seinem Gegensatz, Seligkeit ist.» [2]

Nicht nur das Problematische und auch Zweifelhafte in Kafkas Gedankenwelt, sondern die Anziehungskraft seiner Werke liegen in diesem Triumph des Irrationalen über die Vernunft. Es erweckt tatsächlich vor allem dann das Interesse des Lesers, wenn es Kafka gelingt, an das Angstgefühl in seinem Innern zu appellieren. Kafka wollte das Unzerstörbare im Menschen und die Unmöglichkeit der Vernichtung der geistigen Welt zeigen.

«Die Krähen behaupten, eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos, beweist aber nichts gegen den Himmel, bedeutet eben: Unmöglichkeit von Krähen.» [3]

Er konnte aber nie im Dogma einer Religion einen fest verankerten Glauben finden, was seine inneren Kämpfe zum grossen Teil verursachte. Hoffnung und Glaube waren nicht auf immer sein. Seine Stimmungen waren dauernden Schwankungen unterworfen. Die Angst vor einer drohenden Vernichtung konnte ihn beherrschen und auch zur Verzweiflung bringen, wie es *Der Prozess* oder *Der Bau* klar darstellen. Nichts als warten und Geduld und Demut blieb als mögliche Antwort, zu der sich innerlich durchzuringen ihm oft fürchterlich schwer, wenn nicht unmöglich erschien, da sein Gemüt nie seinem andauernden Stimmungswechsel entrinnen konnte.

Die Schnelligkeit, mit der sich die Bilder in seinen Erzählungen verändern, trägt viel zu der traumhaften Atmosphäre

---

[1] Bd. 6, S. 206.
[2] Bd. 6, S. 214.
[3] Bd. 6, S. 202.

seiner Geschichte bei. Die Knappheit und das beinahe telegra-phische, expressionistisch Jähe seiner Sprache, die aber nie zu sammenhanglos wird, vertieft diese Stimmung. Diese hastig her vorgestossenen Sätze, ja Satzteile und selbst Worte verleihen de Atmosphäre eine Intensität, wie man sie nur in Traumbilder findet. Diese jedoch mit sprachlich schlichten Mitteln geschaf fene künstlerische Wirkung bezeugt eine Tiefe des Erlebnis ses, der jedoch wohl keine Breite des Lebensbildes zur Seit steht. Das andauernde Umherirren innerhalb derselben Gren zen sowie das Vage der Bilder hinterlassen trotz allem Fasz nierenden einen Eindruck der Verkrampftheit und deuten au gewisse enge Schranken hin, die die Darstellung einschränke und es ihr an Fülle mangeln lassen.

So liegt in der Sprache der Schlüssel nicht nur zur zeitlose Traumwelt seines Werkes, sondern auch zu seinem Wesen Denn, wie der Aufbau vieler Sätze und Geschichten zeigt, is das Innere des von Kafka geschaffenen Menschen und wol auch in gewissem Masse des Dichters selber in einem unau hörlichen Wechsel zwischen vager Hoffnung und völliger Ver zweiflung zu finden. Die beiden besprochenen Erzählunge stellen zwei entgegengesetzte Schwankungen des Pendels se nes Gemütes dar. Sie erklären den Kern seines Werkes un Wesens und die Abwesenheit einer zeitlich fortschreitende Entwicklung. Bei Kafka ist alles nur Widerspiegelung de einen, tiefinneren Grundstimmung, des Auf- und Abfluten der er nie entrinnen konnte und dem er in einem Aphoris mus Ausdruck verlieh:

> «Die selbstquälerische, schwerfällige, oft lange stockende, im Grunde doch unaufhörliche Wellenbewegung alles Lebens des fremden und des eigenen, quält ihn, weil sie den unaufhörlichen Zwang des Denkens mit sich bringt . . .» [1]

[1] Bd. 5, S. 280.

CHRONIK

EIN NEUES GEBIET DER STILFORSCHUNG

A Method of Interpreting Literature, lautet der Titel des Buches [1], das der bekannte Romanist und Stilforscher Leo Spitzer kürzlich herausgab. Es veröffentlicht drei an einem amerikanischen College gehaltene Vorträge, setzt demzufolge keine allzu speziellen Kenntnisse voraus, sondern legt in grossen Linien das Grundsätzliche einer Methode dar, das, an den verschiedensten Gegenständen angewendet, sich bewähren soll. Es ist eine stilkritische Methode, der Spitzer, als einer ihrer Begründer, noch hier treu geblieben ist, und die sich durch ihre stark linguistische statistische Komponente auszeichnet. Nicht vom *Satz* oder einem *Sprachbild* geht sie aus, sondern meistens vom blossen *Wort,* macht ein Verzeichnis von Wörtern, stellt beispielsweise eine Statistik der Verben auf, um von hier aus fast unmerklich hinüberzugehen in immer grössere Zusammenhänge, bis die Welt eines Dichters darin aufleuchtet, seine innere und äussere Welt, die gültigen Gebärden der Zeit, die auch ihn mitgeprägt haben.

Doch bevor dieser Weg im einzelnen unternommen wird, gilt es, wieder einmal die Existenzfrage aller kritischen Betätigung aufzuwerfen. Hat nicht etwa Karl Shapiro — «a poet of real authority» — recht mit seiner Behauptung «A poem should not be used as a subject for linguistic, semantic, or psychological study ... Poetry is not language, but a language *sui generis* which can be understood, paraphrased, or translated only as poetry ... I would designate the poetry word as ‚not-word'»? Spitzer, der so sehr in den Worten daheim ist, hat da leichtes Spiel, den Dichter zu widerlegen und aufzuzeigen, dass ein «poetry word» natürlich immer noch ein Wort ist; und er tut das sehr geistreich an einem Gedicht des besagten Karl Shapiro selber.

Und doch ist für den Kritiker das Zitat wohl des Nachdenkens wert. Weshalb gab es für einen Dante, einen Milton, keinen Zweifel, dass ihre Kunst von ihren Zeitgenossen ausgelegt werden könne, weshalb nahmen sie sich zeitweise selber die Mühe, dies zu tun, während heute so viele und verschiedenste Künstler die Kritik als Feind betrachten und lächerlich machen? Es scheint uns, das könne neben dem Snobismus der Vielen doch noch einen anderen, tieferen Grund haben. Die wirkliche und seltene heutige Kunst befindet sich in einem Übergang, in einem Neuwerden also; sie arbeitet an einem neuen Stil. Während die Kritik, die ja so selten schöpferisch

---

[1] Smith College, Northampton, Massachusetts, 1949.

ist, immer noch grossenteils auf ihren alten Kategorien herumreitet, einen Joyce oder Blanchot an Kriterien misst, die sie aus dem klassischen Roman gewann. Eine Novelle von Kafka gibt nichts her an den, der in ihr die Ordnung von Goethes Kunst sucht, so wie auch einem Gebäude von Le Corbusier mit dem Kanon des goldenen Schnittes nicht beizukommen ist. So sehr dies heute immer noch wiederholt werden muss, so wenig braucht man es freilich dem Verfasser der *Method* zu sagen: Spitzers Kritik ist so voll schöpferischer, beweglicher Kraft, dass es in ihr gar nicht zu einer Verfestigung in starr geeichte Maßstäbe kommen kann. Und davon gibt gerade die Varietät dieser 150 Seiten ein kostbares Beispiel.

Der erste Aufsatz, *Three poems on ecstasy,* schöpft aus einem zentralsten Forschungsgebiet Spitzers, dem Mystischen. Drei extatische Haltungen werden ermittelt und miteinander konfrontiert: die neoplatonische von John Donne, die pantheistische von Wagner in Isoldes Liebestod, und dazwischen, als Meisterwerk einer kurzen Stilanalyse, die katholisch mystische von San Juan de la Cruz. Diese Zusammenschau über Zeiten und Nationen hinweg wie auch das revolutionäre Herauslösen des wagnerschen Textes aus seiner Verschmelzung mit der Musik, zeigen uns schon eindrücklich das Weite und Vorurteilslose von Spitzers Horizont.

Der zweite Essai gilt «Seiten aus Voltaire», vor allem einem kurzen, an Mme Necker gerichteten Brief — einem «aufklärerischen Rococobillet». — Hier führt der Verfasser seine Interpretation sehr weit. In alle geistigen Ströme des damaligen Frankreich wird der trockene Brief getaucht; und kein vorpsychoanalytisches Zeitalter hätte es sich träumen lassen, dass diese paar kurzen, bis ins Extreme glattgeschliffenen Sätze ein solch abgründiges tiefenpsychologisches Relief hergeben könnten. Sogar ein «monologue intérieur» ist da zu finden, d. h. Spitzer erfindet ihn, um seine Hörer in die supponierte Entstehungsgeschichte des Billets mitzunehmen. Natürlich wird dieser Monolog nur als Spielhypothese, als blosse Utopie vorgebracht, und Spitzer darf dies, weiss er doch so tief wie kaum jemand — es sei denn der Spanier Ortega — um das Utopische, immer nur Approximative allen Redens. Nicht umsonst ist «desengaño», dieser spanisch barocke Begriff der Des-Illusion, des Nichtdüpiertseins, ein Leitwort Spitzers. Und nicht umsonst sind seine besten Seiten jene, welche dem schillernd spielhaften Wesen von Ausdrükken gelten, die das Wissen, die vorhandene Erfahrungswelt sei anders als sie vorgeben, still ironisch miteinschliessen.

Den eigentlichen Höhepunkt bildet der letzte kurze Vortrag, *American advertising explained as popular art.* «Can the linguistically minded literary historian, who harbors no snobbish feelings toward this genre of applied art, give an *explication de texte* of a good sample of modern advertising . . ., just as he is accustomed to do with literary texts?» so lautet die prinzipielle Frage. Dieses Unternehmen erfordert wohl eine mehr als übliche Aufgeschlossenheit, der sich Spitzer auch bewusst ist: «To adopt a resentful or patronizing attitude toward our time is, obviously, the worst way to understand it», sagt er, und man kann sich fragen, ob solche Sätze und ihre Verwirklichung in einer entsprechenden Arbeitsweise nicht ebenso «geistig» sind, wie der täglich allzutägliche Jammer über die Vermaterialisierungen und verlorenen Mitten unserer Zeit.

Das Experiment wird unternommen an einem Orangenplakat, das die suggestive Aufschrift trägt «From the sunkist groves of California fresh for you». Einem amerikanischen Pionier ähnlich stösst Spitzer in die anonyme Zone, das Niemandsland von Reklametext und -bild vor, um hier die Wege zu finden, welche diese Gebrauchskunst mit der «hohen» Kunst und mit ihrem sozialen Hintergrund verbinden. Auch diese können wir hier nicht im einzelnen verfolgen. Erwähnt sei indessen die linguistische Exegese zu dem originellen Neologismus «sunkist» (p. 114) mit deren Zusammenfassung: «the expression ‚sun-kissed' itself is rather stalely poetic (the only attestation according to the NED is from a certain E. Brannan: 1873), and the particular form ‚-kist' is, in addition, a sentimental pastiche of Shakespearian style». Oder jene vielleicht schönste Seite des Essais, in welcher Spitzer die klimatische Nähe seines Satzes zu gewissen Dichtungen des 17. Jahrhunderts aufzeigt — eine Seite zu dem «Als-Ob» der Preziösen, heissen sie nun Góngora oder Madelon, die man all denen empfehlen möchte, die mit Molières Gorgibus die Preziosität als blosse Lächerlichkeit abtun wollen.

«If we ask ourselves with which historial literary climate we should associate this playful language of advertising, which is satisfied with feigning gratuitously an ideal *word-world* in empty space, the kinship whith certain baroque or *précieux* ways of speech becomes evident: ‚sunkist' for ‚oranges' belongs to a poetic ‚as-if' speach, no different assentially from ‚conseiller de grâces' for ‚miroir'.

Préciosité and the parallel baroque style of euphuism, Schwulst, manirismo, and gongorismo have their cultural roots in a polar tension between life as it is and life as it should be: reality appears on the one hand with all the attractions of beautiful sensuousness and, on the other, beclouded by our consciousness of the futility of these attractions . . . One knows quite well that the mirror cannot

always counsel graceful behaviour, but one lends it this rôle in order to create an illusion absolutely unwarranted by reality. The *précieuse* dwells in that broderland of poetry which could ‚perhaps' be true, but, as she knows, is not true — this is an example of the same mild form of whishful thinking which is at the bottom of American advertising.»

Es geht aber nicht nur darum, zu zeigen, wie der Reklametext Stilmittel erfindet, die denen der Dichter analog sind. Spitzer ruht nicht, bis sich ihm die Zusammenhänge aufschliessen zu den ursprünglichsten Zügen der amerikanischen Tradition, dem Pionierwesen, dem protestantischen Herkommen, dem Heilspredigerischen, das seinem Deismus anhaftet. Das sind durchaus schöpferische Assoziationen, nicht beweisbar und nicht widerlegbar. Wie sollte je ermittelt werden können, ob priesterliche Formeln, beispielsweise das «Christ has suffered death *for you*» irgendwie mitgestrahlt haben bei der Eingebung des «*for you*» unseres Textes, da solches ja völlig unbewusst und über vielen Umwegen geschieht. Spitzer selber setzt ein «vielleicht» («Indeed, in our ‚for you' we have a phrase which can, *perhaps,* be traced back directly to statements of dogma made from the pulpit.»; und er führt diesen extremsten Schluss nur nach einem längeren religionssoziologischen Exkurs an, dessen Stufen er ihrerseits mit typisch amerikanischen Reklametexten illustriert. Beispielsweise:

«In order to explain the tremendous development of advertising .... we must take into account a second factor, itself related to religious Protestant impulses: this the ‚preaching mentality' which has impressed so many observers of American life, and which is based on the conviction that every man, possessed as he is of the divine spark of reason, has only to be tought what is the good in order to accept it and to pursue it to the ever-increasing perfection of his nature.»

und hierzu folgende Funde von amerikanisch-didaktischen Reklamesätzen:

«‚You can have what you want if you safe for it' and ‚Do not look back. Past is past. You are over the dam. Look forward!' are exhortations appearing in banking advertisements; ‚I can resist no temptation!' are the opening words of an advertisement for a digestion aid.»

Dem Aufzeigen solcher Bezüge liegt alles Apodiktische fern, es sind nicht Geleise, in denen das Denken sich von nun an zu bewegen habe, sie schlingen sich viel eher als Arabesken um den mehr linguistisch sachlichen Teil. Freilich eignet ihnen eine grosse Überzeugungskraft, die vor allem daher rührt, dass sie mühelos und wie

von selber auf dem Grunde einer vollen und reichen Kultur des Wissens und Forschens gewachsen sind.

Das Experiment, die stilkritische Methode auf den Reklametext anzuwenden, ist in diesem Essai zweifellos gelungen. Spitzer erschliesst hier der Stilforschung[1] ein neues Gebiet. Wie weit und fruchtbar es sei, ist nicht abzusehen; doch selbst wenn es sich nur in einzelnen Fällen als ausgiebig erweisen sollte, so bleibt immer noch wichtig, dass diese Seiten den Blick schärfen für den Stil der Propaganda überhaupt. Wie weit Dichtung und Propaganda sich ausschliessen, wie weit sie einander vertragen und durchdringen können, das sind immer noch ungelöste Streitfragen. Spitzer selber stellt die Frage nicht. So wenig wie er ausdrücklich nach der wachsenden künstlerischen Bedeutung der Gebrauchskunst überhaupt fragt. Es soll daher auch hier nicht weiter davon gehandelt werden. So verlockend dies auch wäre; denn die paar Seiten des Buches, die meisterhaft und sachlich eine Methode dartun, sind, wie die meisten Arbeiten Spitzers, von unerschöpflichen Ausblicken und Anregungen umspielt, die das Denken weit über sie hinaus in Bewegung halten.

Gerda Zeltner

---

[1] Dass sich die Sprachforschung ihrerseits schon mit dem Reklametext befasst hat, ist beispielsweise ersichtlich aus dem Aufsatz von Heinrich Straumann: *Die Sprache der Reklame, ein Beitrag zur Neuorientierung der Sprachwissenschaft,* in: *Jahresbericht der Aargauer Kantonsschule* 1937/38.

GLOSSE

EICHENDORFF, «AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS»

Hinter mir gingen nun Dorf, Gärten und Kirchtürme unter, vor mir neue Dörfer, Schlösser und Berge auf, unter mir Saaten, Büsche und Wiesen bunt vorüberfliegend, über mir unzählige Lerchen in der klaren blauen Luft — ich schämte mich, laut zu schreien, aber innerlichst jauchzte ich und strampelte und tanzte auf dem Wagentritt herum, dass ich bald meine Geige verloren hätte, die ich unterm Arme hielt. Wie aber dann die Sonne immer höher stieg, rings am Horizont schwere weisse Mittagswolken aufstiegen und alles in der Luft und auf der weiten Fläche so leer und schwül und still wurde über den leise wogenden Kornfeldern, da fiel mir erst wieder mein Dorf ein und mein Vater und unsere Mühle, wie es da so heimlich kühl war an dem schattigen Weiher, und dass nun alles so weit, weit hinter mir lag. Mir war dabei so kurios zu Mute, als müsst' ich wieder umkehren; ich steckte meine Geige zwischen Rock und Weste, setzte mich voller Gedanken auf den Wagentritt hin und schlief ein. (Kürschner, I, 65.)

Ein Weg wird beschrieben, horizontales Fortschreiten im Raum: *hinter mir — vor mir, unter mir — über mir,* ein klares Koordinatensystem stellt sich dar; aber wie wenig ist der Dichter geneigt, in der klaren Bahn zu verharren! Die Dinge *gehen unter* und *auf,* der feste Grund *fliegt,* die Lerchen sind *unzählig* — am Achsenkreuz der blossen Feststellung entwickelt sich kosmisches Kreisen. Aus der Einzahl *Dorf* wird gleich eine Vielzahl, die *Gärten* rufen den (unwahrscheinlichen) Kirch*türmen,* dann wallen die Dinge aus bis hin zu den *Bergen.* Bewegung macht sich frei von ihrem Subjekt, das *ich* tritt bezeichnenderweise nur zu dem ersten Verb *jauchzte,* statt nach *tanzte* die Bewegungsreihe an sich zu binden. Wie schafft nun aber der Romantiker die ihm so fremde Mittagsstimmung? Das Vokabular entleert sich plötzlich, aus der Buntheit der Welt wird nackte *Luft* und *weite Fläche.* Das tragende Wort dieser Beschreibung ist für den Aufmerksamen sicher das so häufig verwendete *und.* Es ist, als bliebe nur noch ein beklommenes Atemholen, ein *leises Wogen,* das sich in diesen Und-Pausen unmittelbar im Rhythmus ausdrückt. Der Mittag atmet in wesenloser Gegenwart, bis dann nach und nach die Erinnerung in den leeren Raum einströmt, abwesende Kühle Gegenwart wird. *Voller Gedanken* ist nun der Taugenichts; so bleibt ihm als dem, der er ist, nichts anderes übrig als einzuschlafen.

ebs.

An die Leser des Trivium

Wir erlauben uns, darauf hinzuweisen, dass eine Zeitschrift wie das Trivium nur mit grossen finanziellen Opfern herausgegeben werden kann. Für die Hilfe, die uns bis jetzt zuteil geworden ist, sagen wir herzlichsten Dank. Um aber die Fortführung auch über dieses Jahr hinaus sicherzustellen, bedürfen wir weiterer Hilfe. Wir treten deshalb mit der Bitte hervor, die Leser des Trivium möchten in grösserer Zahl als bisher ihren Anteil durch ein Abonnement bekunden und sich mit dieser Absicht noch vor Schluss des Jahrgangs beim Verlag anmelden.

Zugleich bitten wir um vermehrte aktive Mitarbeit. Wir vertreten keine bestimmte Schule oder Richtung, sondern begnügen uns mit dem einzigen Grundsatz, dass jeder Beitrag, der im Trivium erscheint, unmittelbar der Erhellung des dichterischen Wortes dienen soll.

DER VERLAG · DIE SCHRIFTLEITUNG
DIE HERAUSGEBER

Werke von Emil Staiger

Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert

Erweiterte zweite Auflage. 160 Seiten in Leinen Fr. 13.50. Hölderlin: Drei Oden; Jean Paul: Titan; Kleist: Das Bettelweib von Locarno; Goethe: Sommernacht; Goethe: Novelle; Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende; Stifter; Nachsommer; C. F. Meyer: Die tote Liebe; Hofmannsthal: Der Schwierige.

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten in Leinen Fr. 11.50.

Musik und Dichtung

J. S. Bach und die Orgel, Glucks Bühnenkunst, Goethe und Mozart, Deutsche Romantik in Dichtung und Musik, Betrachtungen zum „Rosenkavalier", Othmar Schoeck, Arthur Honegger.

Griechische Epigramme

Der griechische Taxt mit Einleitung und Uebersetzung. 80 Seiten in Leinen Fr. 6.50.

Sophokles · Tragödien

Neu ins Deutsche übertragen von Emil Staiger. 504 Seiten in Leinen Fr. 14.—.

Deutsche Gedichte

aus vier Jahrhunderten, ausgewählt von Emil Staiger und Martin Hürlimann. Zweite erweiterte Auflage. 480 Seiten in Leinen Fr. 14.—.

Gedanken von Jeremias Gotthelf

Ausgewählt von Emil Staiger. 92 Seiten, Pappband Fr. 2.50.

Friedrich Hölderlin · Werke

in zwei Bänden. Band I: Gedichte mit einer Einleitung von Emil Staiger. 456 Seiten. Band II: Hyperion, Empedokles, Aufsätze. 424 Seiten. Jeder Band in Leinen Fr. 12.—, zusammen Fr. 22.—.

ATLANTIS VERLAG